que sais-je ?

LE CONCERTO

GUY FERCHAULT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le concerto

GUY FERCHAULT
Professeur honoraire au Conservatoire national
de Région de Versailles

puf

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 035446 7

Dépôt légal. — 1re édition : 2e trimestre 1978
© 1978, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

INTRODUCTION

Le mot « concerto » évoque généralement aujourd'hui, dans la pensée de ceux qui le prononcent ou dans celle de ceux qui l'entendent, l'idée d'un genre musical caractérisé par l'opposition d'un ou plusieurs instruments solistes à un groupe instrumental plus important, susceptible d'atteindre, pour certaines œuvres, la dimension du grand orchestre. Or, avant de s'appliquer à une forme précise ou d'épouser un style déterminé, ce terme a désigné, lors de son apparition au XVI^e siècle, des œuvres musicales de nature très diverse selon les compositeurs qui l'ont utilisé dans les différents pays qui l'ont vu naître.

Les étymologistes n'ont pas manqué de signaler la contradiction qu'il renferme selon qu'on se réfère à l'un ou l'autre des vocables latins : *conserere* qui signifie « unir » ou « agir de concert » (c'est l'origine véritable que lui attribue Hans Engel) et *concertare* qui implique l'idée de combat, d'opposition (c'est ce que croit M. Praetorius). Il est hors de doute que la notion de style concertant permet de concilier ces deux points de vue, dans la mesure où l'unité de l'œuvre réalise la synthèse d'un contraste apparent quant aux moyens mis en jeu et d'une convergence réelle quant aux efforts déployés par les interprètes pour assurer sa cohésion parfaite.

A l'origine, d'ailleurs, et jusqu'à la seconde moitié

du XVII^e siècle, les compositeurs n'attachent qu'une importance relative à la terminologie ; la diversité des titres qu'ils donnent à leurs œuvres : *sonata*, *sinfonia*, *canzone*, s'applique indifféremment à des compositions d'ensemble de style concertant, sans aucun souci des formes qu'ils recouvrent, non plus que des genres véritables auxquels ils s'appliquent. Tout au plus indiquent-ils parfois, d'une manière souvent vague, le mode d'exécution : *sonata* désignant à l'origine toute pièce jouée sur un instrument dont on « sonne », *canzone* (abréviation de *canzon da sonar*) s'appliquant à toute composition dont le style rappelle celui de la chanson polyphonique privée de ses paroles, *sinfonia* évoquant toute musique instrumentale, fût-elle conçue pour un instrument seul (comme les *Six symphonies pour clavecin* publiées par l'organiste Christophe Moyreau en 1750, et les *Symphonies à un, deux ou trois instruments* de Jean Florent a Kempis en 1644) ou destinées à l'accompagnement si nous en croyons la définition de Jean-Jacques Rousseau qui rassemble sous cette appellation « tant les pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et les concertos, que celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique ».

Si nous nous reportons, épris d'une précision plus rigoureuse, aux articles *concertant* et *concerto* du même auteur, nous lisons ceci : « *Concertant*, adj., parties concertantes sont, selon l'abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une pièce ou dans un *concert* et ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de chœur. Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui : parties récitantes ; mais on se sert de celui de

concertant en parlant du nombre de musiciens qui exécutent dans un concert, et l'on dira : nous étions vingt-cinq concertants ; une assemblée de huit à dix concertants. » « *Concerto*, s. m. Mot italien francisé qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre ; mais on appelle plus particulièrement *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement au grand orchestre ; et la pièce continue toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en rippieno, et où nul instrument ne récite, les Français les appellent quelquefois *trio* et les Italiens *sinfonia.* »

Ainsi donc en 1767 le *Dictionnaire de Musique* maintient une déplorable confusion dans la terminologie en usage car le mot *concerto* y figure sans signification précise ou particulière. Il ne fait que dresser le constat d'un état de choses permanent depuis l'apparition de ce vocable. Lorsque Francesco da Milano, peu avant 1550, dénomme la partie de second luth d'une de ses *Fantaisies* : « liuto in concerto », lorsque dès 1629 les œuvres portant le titre de *sonata concertata* commencent à proliférer, lorsqu'en cette même année 1629 Filippo Vitali publie à Venise : *Concerto di madrigali e altri generi di canti a 1-6 voci (Livre I)* et lorsqu'en 1701 Tommaso Antonio Vitali fait paraître à Modène : *Concerti di sonate a violino violoncello e cembalo op. 4*, il est bien évident que la terminologie ne rend pas compte avec exactitude des genres et des formes auxquels s'apparentent les œuvres qui font l'objet de ces publications. Mais il n'en est pas moins vrai que, par-delà son imprécision, une variété sem-

blable témoigne de la recherche, à tout le moins empirique, d'une voie où le style concertant et les tendances dialectiques de la musique instrumentale vont s'engager pour aboutir aux différentes formes de ce genre bien défini que nous appelons communément aujourd'hui : concerto.

De ces étapes successives, et bien que son époque les connût déjà, J.-J. Rousseau ne se soucie guère ; seul le concerto soliste semble retenir son attention parmi les acceptions multiples qu'il envisage. Cette forme est pourtant l'aboutissement de toute une évolution dont il convient d'abord de retracer la genèse si nous voulons, à travers les démarches incessantes de la pensée créatrice des compositeurs, en saisir les aspects divers, les stades transitoires, temporaires ou définitifs, afin de mieux appréhender, et partant de mieux définir, les fondements universels de son originalité profonde.

PREMIÈRE PARTIE

MORPHOLOGIE DU CONCERTO

Chapitre Premier

GÉNÉRALITÉS

I. — Les origines diffuses

L'usage des formes musicales dialoguées remonte à des temps lointains et la plupart des historiens rappellent volontiers la belle légende du baptême de saint Augustin : lorsque saint Ambroise lui eut conféré le sacrement, il proféra, dit-on, ces paroles : « Te Deum laudamus », et saint Augustin lui répondit : « Te dominum confitemur » ; puis Ambroise reprit : « Tu aeternum Patrem, omnis terra veneratur » et l'hymne continua jusqu'à la fin par répliques alternées. Deux chœurs se partageaient de même les antiennes de la liturgie ambrosienne et le développement ultérieur de la musique a conservé le principe de la répartition des voix dans presque toutes les manifestations du culte, notamment dans la messe, les intonations du prêtre précédant les développements polyphoniques, tandis qu'en dehors des textes réservés à l'officiant, le diacre, le sous-diacre et le chœur s'emparent des chants qui leur sont strictement dévolus.

L'extension de ce principe à la lecture de certains

évangiles a engendré notamment le genre musical de la Passion ; dès le XIIIe siècle, le texte de la Passion est déjà traité par amplifications successives dans le style dramatique d'où sortira le drame liturgique ; alors qu'auparavant il était lu, comme les évangiles, par un simple diacre, trois prêtres se partagent désormais cette tâche : à l'un d'entre eux sont réservées les paroles du Christ ; un autre se voit chargé du récit de l'évangéliste, tandis qu'un troisième (auquel se joignent parfois plusieurs autres) a pour mission d'exprimer les sentiments collectifs des différents groupes constitués par les disciples, les Pharisiens ou la foule assemblée.

L'art populaire use de moyens identiques : monodiques ou polyphoniques, les chansons et les danses chantées font alterner, presque dès l'origine, les soli et les chœurs. Le folklore a conservé jusqu'à l'aube du XXe siècle ces formes dialoguées : les sauteuses et les rondes commentées par Maurice Emmanuel dans son recueil de trente chansons bourguignonnes en sont un témoignage éloquent. L'utilisation fréquente d'un instrument (au ténor) dans le motet à trois voix du XIIIe siècle et la présence de deux instruments (ténor et contraténor) dans certaines ballades de Guillaume de Machault, introduisent l'existence d'un élément dualiste au sein du rapport « couleur vocale - couleur instrumentale » fondé sur des notions de timbre différentes. Au XIVe siècle l'*ars nova* florentin s'engage plus avant dans ce sens car un certain nombre de compositions semblent reposer sur l'alternance des instruments et du chant accompagné, sans que l'unité de l'œuvre en souffre, puisque la présence continue du groupe instrumental (seul ou soutenant les voix) assume une fonction coordinatrice.

Les effets d'écho dont témoignent les « chasses » ont certes engendré la forme parfaite du canon, mais ils marquent aussi une étape dans l'évolution d'un style contrasté qui n'est pas étranger à la genèse du concerto. Ce style s'accentue d'ailleurs avec l'école franco-flamande ; vers le milieu du XV^e^ siècle, l'opposition des groupes vocaux ou des catégories vocales est de pratique courante au sein de compositions dont le *cantus firmus* assure l'unité sous le masque d'audacieuses variations. La messe de Guillaume Dufay : *Se la face ay pâle*, révèle une science peu commune dans l'art d'organiser l'alternance des voix aiguës et des voix graves, des soli et des chœurs. Un peu plus tard, la seconde école franco-flamande s'efforce de scinder la polyphonie à quatre voix en deux groupes de deux qui dialoguent, l'un des groupes se bornant parfois à redire ce que l'autre avait énoncé ; Obrecht et Ockeghem n'apparaissent-ils pas, à ce titre, comme les précurseurs lointains d'un procédé qui trouvera sa pleine signification dans la structure ultérieure du concerto ?

La matérialisation des contrastes qui sont à la base du genre et l'émergence progressive des éléments qui en déterminent la structure se poursuivent au cours du XVI^e^ siècle sans que le terme de « concerto » apparaisse dès l'origine. C'est seulement en 1542 qu'il aurait vu le jour lors d'une fête musicale donnée à la Cour de Mantoue ; mais il ne semble pas qu'il désigne un genre particulier, car une franche confusion règne alors entre les diverses formes concertantes en usage dont les titres analogues ne couvrent pas toujours une matière identique : les *Concerti musicali* de Giovanni Giacomo Gastoldi (1555-1622), composés vers 1581, sont déclarés par l'auteur « commodes pour être joués

en concert avec tous les instruments » ; les *Intermedii e Concerti*, publiés à Venise en 1591, réunissent des pièces de trois à quinze voix dans le style madrigalesque composées deux ans plus tôt par Bardi, Cavalieri, Peri, Marenzio et Malvezzi à l'occasion des fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine ; à la même époque, si l'on en croit Doni, exégète de la Camerata florentine, Vincent Galilée chante le lamento d'Ugolin « sopra un concerto di viole » : on peut penser qu'il s'agit d'un « concert », c'est-à-dire d'un groupe de violes, et c'est à cette notion d'ensemble instrumental ou choral qu'il faut évidemment rattacher le fait de désigner indistinctement par le mot « concerti » la Chapelle féminine du duc de Ferrare (au XVI^e siècle) ou les groupes instrumentaux des Francesi (archets) et des Franciosini (vents) au XVII^e siècle ; toutefois les dénominations particulières aux archets destinés à la musique de Cour et aux vents destinés à l'exécution de plein air établissent déjà la reconnaissance d'un contraste entre les diverses catégories d'instruments : c'est un des principes élémentaires qui ont pris une part importante dans l'avènement du concerto.

La pratique de l'improvisation et l'art de la variation vont entraîner empiriquement les compositeurs vers la notion de forme ; en 1553 Diego Ortiz (alors maître de chapelle du vice-roi de Naples) enseigne dans son *Traité sur la manière d'improviser et de varier une mélodie sur les instruments à archets* comment il faut s'y prendre pour élaborer une improvisation sur une basse contrainte *(ostinato)* ; une telle démarche créatrice de l'esprit postule évidemment l'existence *a priori* de formes mentales qui constituent le cadre abstrait de la réalisation entreprise ; c'est seulement un peu plus tard que les

compositeurs en prendront conscience, car l'usage d'un vocabulaire imprécis va persister encore assez longtemps.

Dès 1621 le titre de « sonata concertata » devient d'un usage courant ; il semble s'appliquer davantage au style qu'à la forme. Le XVII^e^ siècle voit se multiplier les compositions de ce genre avec Dario et Giovanni Castello (1644), Andrea Falconieri (1650), Tarquinio Merula (1651), Biagio Marini (1655) et Marco Ucellini (1667). Malgré la terminologie dont elles se parent, ces œuvres n'ont qu'un rapport assez lointain avec le concerto proprement dit.

En cette période de recherches, de tâtonnements, d'essais empiriques, les bases du genre sont pourtant déjà bien établies et le concerto, s'appuyant sur la notion de contraste, progresse rapidement vers sa forme classique. Dégager des tendances multiples qui convergent vers la naissance du concerto celles qui sont essentielles à sa nature et qui conditionnent son avènement, c'est également relater la genèse du genre proprement dit.

II. — Genèse du concerto

1. **Préliminaires.** — On a longtemps attribué à Willaert la paternité des compositions à double chœur qui sont vraisemblablement à l'origine du concerto ; peut-être fondait-on cette croyance sur le témoignage de Zarlino qui voyait en son maître l'inventeur de cette forme : les psaumes vespéraux de 1550 pouvaient en effet être chantés à un ou deux chœurs. Cependant cette pratique était déjà courante dans les différents centres musicaux d'Italie depuis près d'un siècle ; et bien avant 1527, date de l'accession du maître flamand à la direction de la chapelle de Saint-Marc, on avait coutume, en

ce lieu, de faire chanter les vêpres par deux chœurs alternés que soutenait l'accompagnement des orgues se répondant d'une tribune à l'autre.

En conférant par son talent un relief particulier à ce mode d'exécution, Willaert ouvrait délibérément la voie au concerto. C'était aussi le fruit d'une conception artistique lentement élaborée depuis le milieu du XV^e^ siècle où les différents arts, notamment la peinture et la musique, présentent souvent de curieuses analogies et parfois des interférences notoires ; les structures sociales, l'état des mœurs et les courants d'idées qui en découlent, les circonstances historiques aussi, ne sont nullement étrangers à la formation d'une esthétique nouvelle, dont Venise n'a pas l'exclusivité.

2. Les principaux foyers musicaux d'Italie et d'Europe.

A) *L'Italie.* — Il est incontestable que Venise a été, du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, un lieu privilégié pour l'évolution des arts et que l'illustre cité a marqué de son empreinte toute la vie artistique de l'Europe pour un assez long temps. Les fluctuations d'un essor économique incertain avaient conduit les Vénitiens vers le culte de valeurs plus sûres où l'art devait naturellement trouver sa place. L'inspiration des musiciens rejoint alors celle des peintres; elle procède d'une attitude entièrement nouvelle de l'artiste créateur en face de l'univers qui n'est plus seulement l'objet d'une appréhension exclusivement logique, mais l'origine d'une interprétation sensible ; l'imagination commence à prendre son essor et, s'inscrivant dans un ensemble de recherches où la rigueur cède le pas aux élans de la sensibilité, le sujet se libère progressivement des cadres formels antérieurs dont il rejette l'apriorisme. L'intuition

sensible des compositeurs vénitiens a conduit leur génie créateur vers les formes qui étaient le mieux aptes à en accueillir l'essentiel et, dans cette démarche, la nature du matériau sonore, la notion de timbre, le développement de la technique, comme l'importance des moyens mis à leur disposition, sont autant de facteurs qui ont contribué à favoriser la naissance d'un genre nouveau.

La basilique San Marco offrait un cadre prestigieux pour les compositions à double chœur dont Willaert s'efforça d'étendre le principe aux instruments par les directives qu'il donnait à ses organistes Girolamo Parabosco et Annibale Padovano en stimulant leur talent de virtuoses dans les pièces dialoguées. A l'aube du XVII^e siècle, le principe des contrastes et des oppositions obtenues à l'aide de groupes sélectifs instrumentaux ou vocaux était fermement admis par les compositeurs au rang desquels se comptaient les organistes de la basilique ; depuis un demi-siècle les instruments prenaient chaque jour une part plus grande à leurs préoccupations créatrices et Jacques Buus composait en 1547 des œuvres d'orgue « exécutables aux instruments », permettant ainsi la distribution des parties aux éléments individuels d'un ensemble ; cet état d'esprit, empirique peut-être, allait dans le sens de l'accentuation des contrastes par répartition des tâches et contribuait à hâter l'avènement du concerto ; Claudio Merulo procédait de manière analogue lorsqu'en 1592 il donnait de *La Zambeccara* deux versions : l'une pour orgue et l'autre pour un ensemble instrumental. Cette évolution s'était accélérée avec Andrea et Giovanni Gabrieli ; les œuvres religieuses du premier usent d'une écriture ambivalente permettant de les exécuter soit vocalement, soit sur les instruments à vent, soit par

association des voix et des instruments ; au sein de ces œuvres d'une austère grandeur, s'affermit le style des contrastes entre les différents groupes vocaux et les instruments ; une saine émulation s'établit entre le maître Andrea et son neveu Giovanni dans la recherche d'un nouvel équilibre fondé sur la répartition des moyens en puissance. L'esprit du concerto est déjà présent dans ces œuvres ; la dénomination apparaît à Venise en 1587 sous le titre : *Concertos d'Andrea et Giovanni Gabrieli contenant de la musique d'église... pour voix et instruments de musique.*

Dans ses compositions à double chœur, A. Gabrieli emploie généralement des formations impaires : cinq ou sept voix ; pour échapper à l'équilibre trop rigoureux des groupes numériquement égaux et obtenir ainsi un dialogue plus riche en contrastes, il lui arrive de faire alterner les solistes avec le chœur ; il use couramment des instruments et particulièrement des cuivres (cf. psaumes et concerti à six voix) ; enfin, pour la première fois, il introduit le violon à l'église dans ses concertos. Sans négliger les effets du double chœur, c'est principalement dans le domaine instrumental que G. Gabrieli poursuit ses recherches ; parti de huit instruments, il écrit bientôt pour quinze, vingt-deux et même trente-trois, utilisant surtout, en dehors d'un violon, les trombones et les orgues ; il parvient ainsi à créer un style concertant où la spécificité des groupes confère à l'ensemble un relief saisissant ; il lui arrive d'écrire pour quatre chœurs de voix et d'instruments qui se répondent à partir des emplacements divers qu'il leur assigne, les ritournelles instrumentales s'insérant entre les parties chantées. Selon Praetorius, R. de Lassus pratiquait également le motet à double chœur, opposant les voix *a*

cappella de l'un des deux chœurs aux voix de l'autre que les violes, trombones et cornets accompagnaient en les doublant. Il n'est pas impossible que ce mode de répartition ait influencé G. Gabrieli dans la recherche d'un relief auquel il est magistralement parvenu.

La réforme opérée par Monteverdi en 1613 marque une nouvelle étape dans la genèse du concerto car, en reléguant fréquemment les doubles chœurs à l'arrière-plan, au profit des voix solistes, il consacre l'irruption du soliste virtuose dans le domaine de la musique concertante. Lorsqu'à la fin du XVII^e^ siècle Legrenzi porte à trente-six chanteurs et trente-quatre instrumentistes l'effectif des musiciens réservés à la basilique, il devient possible d'exécuter de manière parfaite tous les genres de musique alors en usage mais une analyse plus poussée permettrait d'identifier, au cours de l'évolution qui s'est accomplie, tous les archétypes des différentes formes du concerto, depuis le concerto vocal jusqu'à l'embryon du concerto soliste.

Toutefois San Marco n'est pas l'unique foyer musical de Venise ; d'autres sanctuaires tels Saint-Jean - Saint-Paul ou la Scuola San Rocco poursuivent un effort parallèle que soutiennent les séminaires et les orphelinats, berceaux des « conservatori » ultérieurs. L'importance de ces institutions ne cessera de croître ; elle jouera un rôle déterminant, au cours du XVII^e^ siècle, dans l'évolution du concerto grosso avec Legrenzi et le Conservatoire des Mendiants, ainsi qu'avec Vivaldi et l'hospice de la Piéta au XVIII^e^ siècle.

Des tendances similaires apparaissent dans un certain nombre d'autres villes italiennes ; Banchieri à Lucques et à Bologne, Paolo Cima à Milan,

Viadana à Mantoue composent de nombreux « Concerti ecclesiastici » ; c'est à Fano que Viadana élabore ses *Salmi a 4 chori per cantare et concertare* selon les principes de l'école vénitienne, tandis qu'à Rome O. Benevoli compose une messe à 12 chœurs (54 parties : 16 voix et 38 instruments) pour l'inauguration de la cathédrale de Salzbourg (1628) ; c'est à Rome aussi que, vers 1700, G. Pitoni fait exécuter des psaumes et des messes pour 12 à 16 voix réparties entre 3 et 4 chœurs, ainsi que des motets à 24 et 36 voix divisées en 6 et 9 chœurs. A Naples, au début du XVIII^e siècle, Léonardo Leo écrit encore un miserere à 8 voix pour double chœur a cappella.

B) *L'Europe.* — Cependant l'Italie n'a pas le privilège exclusif de cette évolution du langage musical et des formes concertantes qu'il revêt. Déjà au XVI^e siècle, dans les réceptions princières, les baptêmes et les mariages, la musique occupe une place importante caractérisée par la répartition fragmentaire des groupes vocaux ou instrumentaux qui se concertent dans la simultanéité ou l'alternance. Cet usage se généralise dans toute l'Europe ; les chars du *Triomphe de Maximilien* gravés par Burckmair, les cérémonies organisées en 1568 à Munich par R. de Lassus pour le mariage de Guillaume de Bavière avec Renée de Lorraine, au cours desquelles on entendit un motet exécuté par 3 « concerts » (8 flûtes, 8 violes de gambe et 8 trombones), pour ne citer que deux exemples notoires, témoignent d'un souci formel fondé sur la constitution de groupes destinés à donner un certain relief à l'ensemble en se rehaussant mutuellement par contraste. Dans les dernières années du XVI^e siècle le style polychoral qui prélude à l'éclo-

sion du concerto, et parfois l'accompagne, se développe très rapidement en Europe. Le quatrième volume de l'*Opus musicum* (1590) de Jacobus Gallus, alors fixé à Prague, offre un véritable modèle d'écriture à plusieurs chœurs. Aux Pays-Bas, Sweelinck use volontiers des effets du double chœur ; Hans Leo Hassler propage à Augsbourg, Nuremberg, Prague et Dresde le style de l'école vénitienne : on cite volontiers comme particulièrement représentatif de son langage le *Litaney Teutsch* à 7 voix pour double chœur (1619). Gregor Aichinger diffuse en Europe centrale, à partir d'Augsbourg où il est organiste, la « nuove musiche » italienne qu'il a été probablement l'un des premiers à faire connaître en Allemagne. Quant aux *Psaumes de David* (1619) d'Heinrich Schütz pour grands chœurs et instruments, ils réalisent déjà la synthèse du style récitatif et du style concertant. La France se rallie à cet usage dans la première moitié du XVII^e siècle ; les motets et les compositions à 2 chœurs d'Eustache Du Caurroy (1609), les œuvres religieuses à 9 voix en double chœur de Guillaume Bouzignac, la messe à 2 chœurs (1638) de Nicolas Formé qui oppose un chœur de solistes au grand chœur contrapuntique sont autant de témoignages d'une orientation certaine du langage musical vers les formes concertantes.

III. — Les formes primitives du concerto

La manière de répartir et d'utiliser les groupes vocaux et instrumentaux a engendré des œuvres que les compositeurs ont désignées sous plusieurs vocables. Le terme de *concerto ecclesiastico* ou *concerto vocal* s'applique à une œuvre vocale religieuse avec accompagnement d'instruments ou de

l'orgue seul ; il n'est qu'une extrapolation de l'écriture à double chœur et prend véritablement forme avec A. et G. Gabrieli dans les œuvres publiées à Venise en 1587 dont nous avons relaté plus haut le titre exact. Il s'affirme à travers une foule de continuateurs et tend assez rapidement vers la cantate, où brillent notamment les œuvres de Stradella et de Carissimi, avant d'atteindre son apogée avec les cantates de J.-S. Bach que le cantor de Leipzig désignait toujours sous le nom de « concerti ». Dans le domaine profane, le concerto de chambre vocal désigne un genre analogue au *concerto ecclesiastico* ; il apparaît sensiblement plus tard, en 1635, avec les œuvres d'Arrigoni ; de faible portée, sa durée semble assez éphémère et peut également se rattacher à la cantate ; le continuo est réalisé au clavecin.

Le concerto de chambre *(da camera)* et le concerto d'église *(da chiesa)* pour les seuls instruments sont d'une origine plus récente et ne remontent qu'à la seconde moitié du XVII^e siècle ; mais dès leurs premières manifestations, on voit les ensembles se scinder en deux groupes d'inégale importance, analogues en cela au *coro favorito* et au *chœur plein* qui s'opposaient dans les compositions chorales ; ces deux groupes vont donner naissance au *concertino* et au *grosso* (tutti) qui caractériseront par leur antagonisme accru le genre du *concerto grosso* proprement dit. Il semble que ce dispositif apparaisse pour la première fois en 1674 dans les œuvres du maître de chapelle de Vienne : Schmelzer, et dans celles de G. M. Bononcini en 1677. C'est en Italie surtout qu'il atteint sa plénitude formelle avec les *Concerti da camera con 2 violoni et basso* (1686) et les *Concerti grossi* (1709) de Giuseppe Torelli, ainsi qu'avec les œuvres similaires d'A. Co-

relli déjà exécutées à Rome en 1682, bien avant leur publication posthume en 1714, si l'on en croit Georg Muffat. Quoiqu'elles soient rarement citées en référence, il convient de rappeler ici les œuvres composées par Ph. Heinrich Erlebach pour l' « acte d'hommage » de la ville de Mülhausen à l'empereur Joseph ; ces *Musicalia* exécutées le 28 octobre 1705 contiennent un concerto destiné à la cérémonie religieuse ; les voix comportent deux groupes : le concertino et le concerto grosso ; l'orchestre est constitué par deux trompettes, un basson, deux violons, deux altos, les timbales et la basse continue ; la variété des combinaisons auxquelles participent ces divers éléments est d'une richesse qui fait volontiers pressentir la magnificence ultérieure du concerto grosso.

Autant que les précédentes, et plus encore peut-être, les *Musicalia* d'Erlebach attestent que le principe de la répartition des tâches entre un ou plusieurs exécutants et la masse dont ils se distinguent par détachement ou intégration particulière constituent le fondement essentiel du concerto sous ses différents aspects. Les contrastes qu'un tel principe engendre nécessairement sont d'autant plus accusés qu'il s'agit de formes dualistes : concerto grosso et concerto soliste ; ils sont d'autant plus atténués qu'il s'agit de formes concertantes où la prégnance de l'ensemble absorbe les éléments épars, sans les priver de leur individualité particulière et caractéristique.

CHAPITRE II

LES FORMES DUALISTES

I. — Le concerto grosso

1. Généralités. — Il y a lieu de remarquer tout d'abord que dans les *concerti da camera*, l'instrument principal n'avait d'autre soutien qu'un simple accompagnement résultant de l'amplification de la basse continue par le truchement du *ripieno* ; afin d'accentuer les effets de contraste, les compositeurs usaient fréquemment de variations d'intensité (forte-piano), de tempi (lent-vif), ou de rythme. Tout en maintenant ces facteurs agogiques, ils s'efforcent désormais de conférer davantage de relief à leurs œuvres en opérant une ségrégation plus rigoureuse et plus caractéristique des éléments dont ils disposent. Un certain flottement règne encore dans leurs choix et dans les titres qu'ils adoptent au cours du XVII^e siècle ; déjà en 1596 la *Fantasia in eco* d'A. Banchieri reposait sur l'alternance de nuances piano et forte ; en 1597 la *Sonate pian e forte* de G. Gabrieli requiert deux quatuors différents formés d'une part d'un cornet et trois trombones, et d'autre part d'un violon et trois trombones ; vers 1629, Dario Castello (violon solo à Saint-Marc de Venise) interrompt ses *Sonate concertate in stile moderno* en leur milieu pour per-

mettre l'exécution d'un solo ; Giovanni Battista Fontana, dans ses *Sonate*, Tarquinio Merula dans ses *Sonate concertate per chiesa et camera* (1637) et Massimiliano Neri dans ses *Sonate e canzoni... in chiesa ed in camera à 4 parties* (1644) comme dans ses *Quinze sonates de trois à douze instruments* rompent la continuité des cordes pour laisser à découvert le violon solo ; Caspar Förster (1616-1673) séparait parfois les différents mouvements de ses sonates par un passage en solo qui n'excluait pas pour l'exécutant la faculté d'improviser : dans son ouvrage sur D. Buxtehude, A. Pirro rapporte d'après Mattheson qu'en 1666 « Rist entendit chez Christoph Bernhard à Hambourg une belle sonate pour deux violons et viole de gambe, dans laquelle chaque musicien avait huit mesures pour faire entendre ses libres improvisations *nach dem Stylo phantastico* » ; faut-il voir là une anticipation sur les échappées du violon solo dans les concerti grossi, ou sur la cadence du concerto soliste ?

2. **Structure instrumentale.** — L'exécution du concerto grosso repose généralement sur une conception tripartite qui comporte : *a)* un violon principal ; *b)* un ensemble restreint de solistes qui constitue le concertino ; *c)* le concerto grosso ou tutti. Giovanni Lorenzo Gregori utilise pour la première fois dans son op. 2 publié à Lucques en 1698, la désignation suivante : *Concerti grossi a più stromenti, 2 V. conc. con i ripieni se piace e arciliuto o violoncello con il B. c. per l'organo*, ce qui nous donne, outre le titre, la structure instrumentale des œuvres. Toutefois, ce n'est là qu'une priorité d'édition, car Stradella en 1676 et Corelli en 1682 l'avaient déjà précédé dans ce genre où s'engagent à sa suite G. Muffat et Giuseppe Torelli, le premier en 1701,

le second en 1709. La formation instrumentale des concerti grosso de Corelli reste immuable d'un bout à l'autre du sixième recueil paru en 1714 à titre posthume ; elle oppose les deux violons et le violoncelle du concertino à l'effectif du concerto grosso : deux violons, un alto, une basse (pouvant être doublés), chaque groupe ayant sa basse chiffrée soutenue tantôt par le clavecin, tantôt par l'orgue. Dans ses *Concerti grossi con una pastorale per il S. S. natale* (1709), Torelli amplifie les moyens d'exécution habituels en y ajoutant de nombreux instruments : trompettes, trombones, hautbois, bassons, timbales, ce qui rehausse la couleur orchestrale de l'ensemble et en fait ressortir l'aspect symphonique ; mais cela ne l'empêche nullement de laisser pressentir l'avènement du concerto soliste par l'écriture des six derniers d'entre eux. Cependant G. Muffat, passant à Rome en 1682, découvre les concerti grossi de Corelli dont certains sont destinés à des masses instrumentales considérables ; Burney parle d'un concert de cent cinquante instruments à cordes dirigés par Corelli en 1680 chez Christine de Suède. Pourtant les *Concerti grossi* publiés en 1701 à Passau par Georg Muffat sont strictement basés sur l'alternance d'un groupe de trois instruments avec des tutti écrits à cinq parties.

A l'Hospice de la Pietà où les jeunes filles jouaient de plusieurs instruments : violon, clavecin, orgue, flûte, hautbois, basson, et même trompette, Vivaldi avait à sa disposition un orchestre permanent assez riche quant aux ressources de timbres, ce qui explique en partie l'extraordinaire diversité dont témoigne le matériel instrumental de ses œuvres, soit qu'il s'agisse des cordes seules, soit que les cuivres et les bois viennent s'y ajouter pour les

parer de couleurs nouvelles et mettre en valeur la qualité des thèmes ; en effet, comme dans certaines œuvres similaires de Giuseppe Tacchini et de Torelli, Vivaldi ajoute parfois au concertino d'archets un second concertino de vents ; là encore, dans l'organisation interne des groupes, la voie est largement ouverte en direction du concerto soliste ; d'ailleurs, plus des deux tiers des concerti de Vivaldi appartiennent à ce genre : nous y reviendrons plus loin.

En Allemagne, Johann David Heinichen s'inspire de Vivaldi et multiplie les versions interchangeables avec les instruments à vent dans sa trentaine de concertos ; un *Concerto vénitien* (1715) utilise un trio de solistes constitué indifféremment par deux hautbois et un basson ou par deux flûtes et un violoncelle. Le souci de recherche qui combat la sclérose éventuelle du genre naissant est encore visible dans un concerto grosso du maître de chapelle de la Cour de Gotha, G. H. Stölzel, composé vers 1725, pour quatre groupes instrumentaux : deux ensembles de trois trompettes avec timbales, puis cinq instruments à vent (une flûte, trois hautbois, un basson) et un sextuor de cordes (quatre violons, alto, violoncelle) soutenu par la basse continue. C'est dans le sillage de Vivaldi que s'engage également Christophe Graupner.

Du vivant de Telemann paraît la *Musique de table* groupant des *concerts* pour flûte, violon et cordes, pour trois violons et cordes, pour deux cors et cordes ; Telemann constitue son concertino en groupant deux cors, deux hautbois, un basson, ou bien un violon concertant, hautbois, flûte, basson, ou encore une clarinette (qu'il est le premier à employer après Vivaldi), hautbois, basson. Tel de ses *concerts* est écrit pour trois trompettes, deux

hautbois et cordes ; tel autre pour deux flûtes, hautbois, basson et cordes.

On peut sans doute considérer les *Concertos brandebourgeois* de J.-S. Bach comme l'aboutissement et l'apogée du genre, car ce sont en fait des concerti grossi ; au simple contraste entre le *concertino* et le *tutti* imaginé par les Italiens, J.-S. Bach substitue fréquemment le dialogue par groupes et fait appel à un effectif restreint mais de qualité. Dans son remarquable ouvrage sur Bach, Norbert Dufourcq met en relief la structure instrumentale de ces œuvres : « Tantôt il (J.-S. Bach) se tient à la formule... qui revient à opposer un groupe d'instruments solistes (concertino) à un tutti (c. grosso) : c'est ce qu'il entend faire dans les concertos II, IV et V. Tantôt les parties concertantes agissent en groupe, quitte à détacher parfois d'un groupe un soliste : concertos I, III, VI. »

Les *12 Grands Concertos* de Händel (1740) ne comportent aucun instrument à vent ; il n'en est pas de même pour les *6 Concertos grosso* (1734) dits « de hautbois » parce que tous utilisent en double cet instrument auquel s'ajoutent parfois 2 flûtes, 2 bassons, l'orgue ou le clavecin. Dans son étude sur G. F. Händel, Fritz Volbach indique pour l'exécution des concerti grossi l'effectif suivant : pour le concertino, 2 violons et un violoncelle soli soutenus par le cembalo ; pour le grosso, 8 premiers violons, 8 seconds, 6 altos, 4 à 6 violoncelles, 4 contrebasses, et pour les ripiénistes : 6 premiers violons, 6 seconds, 4 altos, 3 à 4 violoncelles, 3 contrebasses, ce qui semble nettement supérieur au nombre d'instrumentistes généralement utilisé par le compositeur pour l'exécution de ses autres œuvres, si l'on en croit les registres de comptes de l'époque.

Une évolution semblable à celle des structures

instrumentales s'accomplit parallèlement dans l'architectonique du genre, contribuant elle aussi à l'avènement définitif du concerto soliste.

3. **Structure formelle et plan des mouvements.** — Le souci d'élaborer des contrastes et de mettre en relief les solistes du concertino impliquait nécessairement un aménagement interne de l'œuvre, conditionné par l'évolution technique du langage, la nature des éléments dialectiques et l'équilibre de l'ensemble. La possibilité de mettre en valeur tel instrument était liée à la conduite de la ligne mélodique que le compositeur devait lui confier ; dans la mesure où la technique se perfectionnait, la virtuosité devenait plus grande et l'aspect décoratif prenait le pas sur l'expression des idées ou des états affectifs ; mais, en retour, le langage s'enrichissait d'une extrême variété de mélismes et de rythmes nouveaux ; l'organisation de ces différents facteurs au sein d'un même mouvement dépendait de leur ampleur particulière, de leur nombre et de leur répartition équilibrée ; les notions d'intensité : forte, mezzo-forte, piano, n'étaient pas exclues de la recherche d'un certain relief que la succession des différents mouvements, convenablement choisie pour leurs tempi, ne pouvait qu'accentuer.

Le choix des tonalités et leur rapport d'un mouvement à l'autre, le passage du ton principal au ton voisin, l'alternance du majeur et du mineur se développaient aussi avec la volonté de varier les contrastes dans tous les domaines de l'écriture musicale ; d'où l'extrême diversité structurale du concerto grosso qui répond toutefois aux grands principes généraux, constitutifs des formes musicales, énoncés par Maurice Emmanuel : répétition, succession, symétrie, les deux premiers étant sus-

ceptibles de s'amalgamer en variations, dans lesquelles le troisième peut parvenir à s'insérer également.

Les transformations successives de la forme-sonate et de l'ouverture d'opéra ont exercé une influence certaine sur le plan du concerto grosso et la dénomination de ses différents mouvements. Les interférences qui se manifestent entre la *sonata da chiesa* et la *sonata da camera* expliquent l'utilisation de termes tantôt empruntés aux indications de tempi, tantôt dérivés des titres de danse de la suite. La sonate d'église qui admettait de trois à six mouvements se compose le plus souvent de quatre : adagio, allegro, adagio, allegro, le troisième de style homophone, le premier, le second et le dernier étant généralement fugués ; la sonate de chambre comportait de trois à six danses précédées d'un prélude, dans la forme-suite la plus répandue : prélude, allemande, courante (ou sarabande), gigue (ou gavotte, ou encore menuet avec variations). Cette coupe et cette terminologie se retrouvent sous de multiples visages dans l'histoire du concerto grosso. La symétrie ternaire des ouvertures à la française ou à l'italienne *(sinfonia)* aura davantage d'influence sur la formation de la sonate classique et l'élaboration du concerto soliste en trois mouvements, mais elle n'est pas exclue, nous allons le voir, du plan d'ensemble du concerto grosso.

C'est en effet le plan de l'ouverture à l'italienne : allegro-adagio-allegro, que Torelli adopte généralement pour ses concerti grossi et notamment pour les six dernières œuvres des concerti grossi op. 8 (1709) qui sont déjà en fait, malgré le titre général, de véritables concertos solistes pour « un violino che concerta solo ».

L'œuvre d'Arcangelo Corelli incarne fondamen-

talement l'âge classique de la musique instrumentale italienne. Les douze concerti grossi du sixième recueil (paru en 1714 après sa mort) offrent une étonnante variété dans le choix et la disposition des mouvements ; il a probablement mis une trentaine d'années à les élaborer avant d'en préparer de son vivant l'édition future et d'en signer à Rome l'épître dédicatoire, le 3 décembre 1712. Les huit premiers relèvent du style d'église et comportent de quatre à sept mouvements (1 à quatre, 3 à cinq, 2 à six, 2 à sept) avec de simples indications de tempi ; nous trouvons par exemple, dans le troisième concerto, la succession : largo, allegro, grave, vivace, allegro ; le largo prélude dans l'esprit rythmique de l'ouverture à la française et l'allegro qui suit est traité dans le style de la fugue libre. Les quatre derniers concerti reprennent la terminologie des sonates de chambre avec les titres de danse accompagnés parfois d'indications pures de tempi : sarabande vivace, allemande allegro, etc. ; en dehors du prélude, on trouve dans les concerti nos 9 et 10 : allemande, courante, gavotte, menuet, et dans les concerti nos 11 et 12 : allemande, courante, sarabande et gigue, ce qui correspond exactement au plan de la suite instrumentale classique instauré par Chambonnières un demi-siècle auparavant. Les césures et les enchaînements pratiqués par Corelli ramènent fréquemment, dans certaines de ses œuvres, le plan général à trois mouvements, soit cinq mouvements séparés par deux repos : grave et allegro — vivace — largo et allegro.

Par contre, A. Vivaldi, qui marque le sommet du genre et dont les œuvres se situent au croisement des voies propres au concerto grosso et au concerto soliste, revient souvent à la coupe ternaire, tout en renonçant aux épisodes dilatoires des reprises et

des ritournelles afin de donner à ses œuvres plus de concentration, de profondeur et d'unité. On lui doit 454 concertos dont près des deux tiers sont des concertos solistes ; mais parmi les autres il faut signaler la nouveauté des titres de l'op. 8 : *Il Cimento dell'Armonia e dell' Inventione*, où l'influence probable de l'esprit dramatique dont ses œuvres de théâtre sont empreintes l'a conduit à des illustrations pittoresques que leurs titres évoquent éloquemment : *Les quatre saisons*, *L'extravagance harmonique*, *La nuit*, *L'inquiétude*, *L'art villageois*, *Le chardonneret*, etc. Le lyrisme et la technique des contrastes propres à la musique dramatique donnant à ses compositions un relief saisissant et une puissance expressive inconnue jusqu'alors, il devient rapidement le maître de la plupart de ses contemporains et, même longtemps après sa mort, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, son influence restera sensible chez les plus illustres d'entre eux, notamment chez J.-S. Bach et Händel. Son esprit descriptif apparaît encore dans telle suite d'orchestre de Telemann introduite par un concerto de violon, où le second mouvement s'intitule « Corsicana » et dont la cinquième partie est une chasse.

Le caractère des mouvements, l'esprit de la danse qu'on rencontre assez fréquemment dans ces œuvres sont plus importants que la disposition du plan d'ensemble, celui-ci se rattachant le plus souvent au type ternaire de la sonate qui deviendra le plan classique du concerto soliste jusqu'aux temps modernes. Car, en définitive, si on observe une certaine rigueur chez certains auteurs considérés comme représentatifs de la période classique du concerto grosso, Corelli par exemple, c'est peut-être moins dans la conception du plan d'ensemble que

dans la fermeté de l'écriture et l'équilibre interne du langage ; avec l'avènement du concerto soliste au XVIII^e siècle et sous l'influence d'une évolution rapide de la technique instrumentale, la structure formelle du concerto va s'organiser autour de trois mouvements principaux dont l'ampleur sera proportionnelle à l'exposition et au développement des idées thématiques. Le genre du concerto grosso s'efface alors progressivement devant la faveur croissante dont jouit la mise en valeur de la virtuosité dans le concerto soliste.

Presque abandonné au XIX^e siècle, le concerto grosso connaîtra une certaine résurgence, parallèle au renouveau de la musique ancienne, à l'aube du XX^e siècle.

Parmi ces œuvres nouvelles, inspirées des formes du passé, on peut citer entre autres : les deux concerti grossi d'E. Bloch, le *Concert dans le style ancien* de Max Reger (trois mouvements au cours desquels s'engage le dialogue entre un concertino, où figurent des cuivres solistes, et le reste de l'orchestre) qui s'inscrit dans la lignée d'un néo-classicisme renaissant, le concerto grosso pour deux orchestres de H. Kaminski, écrit pour deux ensembles ayant chacun leur concertino (violon, alto, violoncelle) avec l'adjonction d'un piano, dont les trois mouvements : large avec une grande expression, allegro piú moto, allegro moderato, instaurent un compromis entre le néo-romantisme et le néo-classicisme, les deux concerti grossi d'E. Krenek d'écriture atonale, le *Concert pour orchestre* de P. Hindemith dont certains éléments s'apparentent au concerto grosso, avec usage d'un concertino formé d'un violon, un hautbois et un basson ; la *Musique de concert pour instruments à vent* qui fait appel à six variations de style parodique en sa

partie centrale, la *Spielmusik* pour archets, flûte et hautbois ; et la *Musique de concert* pour piano, vents et deux harpes (avec une conclusion fuguée de la première partie et des variations pour le piano accompagné seulement des deux harpes pour la partie centrale), toutes œuvres du même auteur, conçues en trois mouvements. L'un des derniers en date est le concerto grosso d'I. Stravinski.

Ce ne sont là qu'exemples typiques, portant témoignage de l'esprit de recherche et d'invention manifesté par les compositeurs au début de ce siècle ; mais si l'équilibre formel est conforme dans ses grandes lignes à l'esprit du concerto grosso, la répartition des groupes instrumentaux, les formules rythmiques et le langage harmonique ont considérablement évolué ; la variation et le style fugué prennent un nouveau visage et la succession des mouvements s'ordonne désormais selon la coupe ternaire traditionnellement adoptée depuis plus d'un siècle par le concerto simple.

II. — Le concerto soliste

1. **Généralités.** — Dans la mesure où le développement de la technique enrichissait la virtuosité, en permettant à l'artiste de briller davantage aux yeux du public, il appartenait aux compositeurs d'adopter des formes nouvelles où la valeur personnelle des solistes serait moins noyée dans la masse des exécutants. L'intérêt se concentra rapidement, non plus sur un groupe de solistes, mais sur un seul d'entre eux. La nécessité de mettre un instrument en relief entraîna, par le jeu des dialogues, une nouvelle subdivision interne des mouvements autant qu'une nouvelle contexture mélodique réunissant toutes les qualités expressives ou acro-

batiques susceptibles de valoriser l'interprète. Cette tendance se fait jour dans le dernier tiers du XVII^e siècle et se généralise au XVIII^e siècle.

L'Italie, sans doute, prend la tête de l'évolution qui conduit au concerto soliste, à partir du concerto grosso, mais elle n'en a pas le privilège car les compositeurs des différents pays d'Europe montrent, eux aussi, le désir de faire valoir leurs instrumentistes. C'est ainsi, par exemple, que nous trouvons déjà la préfiguration d'un véritable petit concerto de violon dans le *Ballet des Muses* dansé le 2 décembre 1666 à Saint-Germain-en-Laye ; *La Gazette de France* relate l'existence, dans la septième Entrée, d'un récit où « parut Orphée qui, par les divers tons de sa lyre, inspire la douleur et les autres passions à ceux qui le suivent ». Or, c'est l'auteur de la musique, Lully, qui tient lui-même le rôle d'Orphée ; il évoque l'instrument noble qu'est la lyre, en jouant un morceau de violon en dialogue avec l'orchestre ; ce dernier intervient cinq fois en tout. La partition porte en alternance les indications : Tous - Orphée seul - et même *seul en double* car, à deux reprises, le thème est traité en variations (doubles) pour le violon solo ; la nature du récit parlé (il s'agit donc en fait d'un mélodrame) nous indique clairement qu'à cette époque le violon commençait à se délivrer de la suspicion dont il était l'objet de la part des personnes de condition et que déjà on le jugeait apte à jouer un rôle expressif, en l'occurrence élégiaque. C'est d'ailleurs cet instrument que mettent en vedette les premiers concertos solistes, en Italie comme en France.

Ce n'est pas sans raison que l'on cite généralement G. Torelli comme étant l'un des premiers compositeurs italiens qui aient écrit pour mettre en évidence un instrument soliste. Les doubles concertos

parus en 1686 sous le titre de *Concerti da camera*, ainsi que le recueil op. 5 de 1692 : *Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro* contiennent à cet égard bien des pages annonciatrices du genre nouveau car, si les symphonies placent les voix sur pied d'égalité, les concerti affirment une certaine prééminence des voix supérieures, sans qu'il s'agisse cependant de soli à proprement parler ; cette mise en relief d'une ligne mélodique déterminée s'affirme dans les *Concerti musicali* de 1698 qui font apparaître au violon d'autres soli. L'auteur s'en explique dans son avertissement destiné au lecteur : « Lorsque tu trouveras l'indication *solo*, le passage devra être joué par un seul violon : quant au reste, tu peux doubler et même tripler ou quadrupler chaque partie pour être fidèle à mon intention. »

Dans ses *Concerti a quattro* (1699), Giulio Taglietti écrit des passages très « en dehors » pour le premier violon, mais l'instauration du concerto soliste est plus nette dans les six dernières œuvres du recueil posthume de 1709 pour lesquelles Torelli nous indique qu'ils sont conçus pour « un violino che concerta solo ». Le divorce entre le concert ou la symphonie (dans le sens de musique instrumentale) et le genre du concerto s'accentue dans les *Sinfonie e Concerti a cinque* (1700) de T. Albinoni où, contrairement aux *Sinfonie* en quatre mouvements, les *concerti* font ressortir alternativement les solistes au cours de trois parties successives.

La mise en relief des instruments solistes du *concertino* va modifier rapidement la structure interne du concerto grosso et hâter considérablement les premières manifestations du véritable concerto soliste ; l'organisation structurale du concerto grosso prend alors un double aspect :

d'une part, celui d'un simple dialogue entre le tutti et le concertino, fidèle en cela au style classique de Corelli, d'autre part celui d'un véritable *concert* propre au concertino, mettant en jeu les différents instruments solistes qui le constituent, ce qui est le cas chez Torelli où les instruments du concertino des œuvres de l'op. 8 (deux violons et une basse) ne font pas seulement front contre les ripiénistes du tutti, mais assaut de virtuosité entre eux : « concertant seuls » selon l'expression de l'auteur (concertano soli).

Une tendance analogue s'observe chez Vivaldi ; nous avons rappelé que les deux tiers de ses quelque 454 concertos étaient des concertos solistes, mais l'organisation interne des autres révèle une tendance très nette à s'évader des moyens classiques du concerto grosso, dans la mesure où l'un des instruments du concertino a voix prépondérante ; aux deux groupes antagonistes de la période primitive, Vivaldi substitue en effet la répartition suivante : une partie de soliste (violon solo), quatre parties de concertino et huit parties de tutti. Au monothématisme antérieur qui était assez pauvre succède peu à peu une richesse nouvelle dans l'élaboration des thèmes et dans la manière de les répartir entre le soliste et le tutti. Homme de théâtre éclairé, Vivaldi a sans doute puisé dans les contrastes qui caractérisent la musique dramatique les règles d'alternance qui confèrent à ses concertos un relief saisissant ; la plupart de ses mouvements lents s'apparentent par leur lyrisme aux airs d'opéras dont le style d'accompagnement se reflète dans les effets de tutti : l'adjonction fréquente de cors et de hautbois n'est plus ici un simple redoublement des autres parties instrumentales, mais l'affirmation d'une personnalité, d'une couleur qui leur sont

propres et qui s'extériorisent par certains dessins rythmiques ou mélodiques particuliers.

Une évolution semblable se dessine dans les autres pays, car l'influence de l'école italienne s'étend à la plupart des écoles étrangères. Faut-il rappeler qu'en France l'op. 7 de Michel Mascitti publié chez Boivin en 1727 contenait quatre concertos à six dans la coupe classique du concerto grosso de Corelli ? Or, la même année paraissaient les six concertos de Boismortier pour cinq flûtes dont une partie chiffrée et quatre autres divisées en deux groupes de deux qui se répondent en imitations ; cette œuvre adoptait la coupe ternaire du concerto italien et peut ainsi apparaître comme un compromis entre le concerto grosso et le concerto soliste.

Cependant *Le Mercure* de novembre 1734 annonce, « comme étant le premier de ce genre qui soit sorti de la plume d'un Français », un ouvrage nouveau de Jacques Aubert : il s'agit du concerto à quatre violons, violoncelle et basse continue qui sera exécuté le 2 février 1735 au Concert spirituel et qui précède d'un an seulement les premières œuvres similaires de Jean-Marie Leclair écrites en fait pour violon principal, quatuor d'archets et basse continue. Ici le principe du concerto soliste se dégage plus nettement encore de la forme générale qui est celle du concerto grosso avec adoption préférentielle de la coupe ternaire : vif-lent-vif. Il faut noter qu'à cette époque également les *concerts de symphonie* (dont l'appellation concernait une composition exempte de soliste) avaient tendance à donner à l'une des parties plus de relief et d'indépendance.

En Allemagne, certaines œuvres de Telemann accusent, à la même époque, une série de tendances identiques ; tels « concerts pour quatre violons sans accompagnement » que les Italiens dénommeront

concertini relèvent certes du style concertant, mais annoncent déjà, par-delà l'esprit du concerto, l'avènement du quatuor à cordes.

Lorsque Jean-Laurent de Bethisy déclare, dans son *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes* (1754) : « Un concerto est ordinairement composé d'un allegro ou d'un vivace, d'un adagio et d'un presto », il n'envisage que la forme extérieure du genre et non son contenu. Quantz va plus loin dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (1752) et aborde la question du langage dans sa définition du concerto :

« On peut voir, par la première ritournelle, dit-il, de quelle espèce est un concerto. Ce qui est composé sérieusement, majestueusement, plus riche en harmonie qu'en mélodie, et mêlé avec beaucoup d'unisson, où l'harmonie ne change pas par croches ou noires, mais par mesures ou demi-mesures, veut avoir un accompagnement nombreux. Mais ce qui consiste dans une mélodie vive, badine, gaie, chantante et où l'harmonie se change toujours vitement, tout cela, dis-je, fait un meilleur effet s'il est accompagné d'un petit nombre d'instruments. »

Concerto de chambre, ou déjà concerto soliste ?

Les genres du concerto grosso et du concerto soliste (alors à sa naissance) sont donc, on le voit, en pleine mutation au début du XVIII^e siècle. Lionel de La Laurencie, après avoir donné de cette morphologie particulière une analyse lucide, conclut en ces termes : « Si l'on veut donner de toutes ces transformations une formule synthétique, on dira qu'il y a évolution continue depuis la *symphonie* ou depuis le *concert sans parties saillantes*, composé d'instruments placés tous sur un pied d'égalité, jusqu'au *concerto de soliste*, où un instrument dominateur se détache de la masse accompagnante, en passant par le stade intermédiaire du *concerto grosso* qui a déjà sélectionné quelques solistes dont il

constitue son *concertino*. Pour parler comme les géomètres, le *solo* est la limite vers laquelle tend le *concertino* ».

2. **Les instruments solistes.** — C'est au début du XVIIIe siècle que se situent les premières manifestations du véritable concerto soliste. Le violon apparaît d'emblée l'instrument privilégié de ce genre nouveau, mais attendu et prévisible : attendu par les virtuoses impatients de se faire valoir auprès d'un public friand de leurs prouesses, prévisible par l'évolution rapide de la facture instrumentale et de la technique d'exécution qui rendaient possibles de telles performances. Il semble qu'en ce domaine G. Torelli ait ouvert la voie avec les six concerti pour « un violino che concerta solo » cités plus haut. A l'heure où il écrivait ces œuvres, Antonio Vivaldi composait ses premiers concertos dont nous avons évoqué le nombre considérable ; dans la plupart d'entre eux la partie de soliste est confiée au violon, mais Vivaldi ne néglige pas pour autant les autres instruments que sa connaissance parfaite de l'orchestre et des ressources sonores particulières à chacun d'eux lui permettait d'utiliser en soliste ; c'est pourquoi il a écrit également des concertos pour violoncelle, pour flûte, pour hautbois et pour basson ; il alla même jusqu'à s'intéresser à la mandoline. La richesse de l'orchestration et le lyrisme d'un langage qui ne rejette pas *a priori* l'évocation pittoresque (cf. *Les saisons*), inaugurent véritablement l'ère du concerto soliste par les perspectives nouvelles qu'une telle conception ouvre désormais aux musiciens ; dans son sillage se sont engagés la plupart des compositeurs du XVIIIe siècle ; les concerti de Lorenzo et G. B. Somis, ceux de Sammartini (pour violon et

six instruments), de Locatelli, de Bonporti, de Tartini (auquel on doit 140 concertos de violon), de Jacques Aubert, de J.-M. Leclair, Johann Wenzel, A. Stamitz, Telemann, J.-S. Bach, et bien d'autres, sont marqués de son empreinte, qui s'étend à la plupart des instruments autres que le violon, y compris le clavecin.

C'est probablement à Karl Stamitz que nous sommes redevables du premier concerto pour alto, mais au premier rang des cordes brille aussi le violoncelle grâce au talent de Boccherini ; dès 1760 il se consacre à cet instrument pour lequel il a écrit onze concertos ; toutefois la primauté du genre semble appartenir à Giuseppe Maria Jacchini qui aurait été, dit-on, l'auteur du premier concerto pour violoncelle et orchestre, en 1701.

Parmi les instruments à cordes sympathiques, le baryton tient une place importante au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Il jouit de la faveur des Esterhazy et c'est à l'intention de ses maîtres que Joseph Haydn écrit pour lui 175 pièces au rang desquelles figurent un certain nombre de concertos solistes.

Privilégiée dès l'origine, la trompette est l'objet de l'attention particulière des compositeurs au XVII^e^ siècle. G. Torelli en Italie, Henry Purcell en Angleterre et Heinrich Ignaz Franz Biber en Allemagne semblent avoir été les premiers à écrire des concertos pour trompette ; le XVIII^e^ siècle en fera un usage constant, mais son prestige déclinera quelque peu au XIX^e^ siècle pour connaître une faveur nouvelle de nos jours. Il en est de même de la flûte, du hautbois et du basson qui tiennent une place enviable dans la production musicale française du XVIII^e^ siècle et que les compositeurs allemands de l'époque baroque tels Bach, Telemann et Quantz

affectionnent particulièrement. Déjà utilisé par les classiques, le cor atteindra son apogée chez les compositeurs romantiques et postromantiques. Souvent héritières du luth, la harpe, la mandoline et la guitare connaîtront des fortunes diverses du XVIIIe siècle à nos jours ; moins favorisés peut-être que les autres au cours du XIXe siècle, ces instruments sont aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt de la part des musiciens et du public. Après une éclipse passagère, l'orgue reprend de même, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, la place éminente qu'il occupait au XVIIIe siècle, à l'aube du concerto soliste.

Le clavecin acquiert, avec la disparition progressive de la basse continue dont il était chargé dès l'origine, un intérêt qui le hausse rapidement au rang des solistes ; le pianoforte, puis le piano lui-même, dépositaire des confidences et des épanchements romantiques, dont la vogue a été considérable au XIXe siècle, effacent quelque peu son prestige, mais le XXe siècle, sous l'impulsion d'artistes éminents, telle Wanda Landowska, reconnaît ses titres de noblesse et s'empare à nouveau de lui.

D'apparition plus tardive (elle date de la fin du XVIIe siècle), la clarinette se hausse d'emblée au rang des autres solistes. Bien que Vivaldi l'ait utilisée, c'est en Allemagne qu'elle s'impose à ce titre au cours du XVIIIe siècle avec l'école de Mannheim et surtout avec Mozart en 1791 (concerto en *la* majeur) ; mais déjà, près d'un demi-siècle auparavant, Johann Melchior Molter avait décrit plusieurs de ses innombrables concertos à l'intention de la clarinette ; Carl Maria von Weber mettra particulièrement en valeur son pouvoir expressif en 1811 dans ses deux concertos en *fa* mineur et *mi* bémol majeur, d'un prestigieux lyrisme.

D'autres instruments, de facture plus récente, ont encore sollicité l'attention des compositeurs à la fin du XIX^e^ et à l'aube du XX^e^ siècle. Le saxophone, qui était surtout réservé aux musiques militaires vers le milieu du XIX^e^ siècle, s'impose avec une certaine lenteur ; Bizet, dans *L'Arlésienne* (1872), et Vincent d'Indy, dans son *Choral varié*, ont été parmi les premiers à le promouvoir au rang de soliste. Mozart avait écrit pour l'harmonica de verre, aujourd'hui disparu, mais l'harmonica moderne qui date de 1821 a tenté quelques compositeurs parmi lesquels il faut citer Henri Sauguet : *The Garden's Concerto.*

L'époque contemporaine a vu naître en 1928 un instrument riche de possibilités sonores jusqu'alors insoupçonnées : ce sont les Ondes Martenot, abondamment utilisées dans la musique moderne et que de nombreux compositeurs, notamment A. Jolivet, M. Landowski, O. Messiaen, ont traitées dans l'esprit du soliste concertant, quand ce n'est pas dans la forme même du concerto. Enfin les instruments à percussion, tambours ou idiophones, et les matériaux sonores issus des recherches électroacoustiques qui ont fait irruption dans le domaine musical depuis quelques années ont sollicité fréquemment l'esprit créateur des musiciens contemporains. Le rôle concertant dévolu aux instruments à percussion est aujourd'hui unanimement accepté en de nombreuses œuvres où culminent les noms de Béla Bartók et de Darius Milhaud.

Notons encore la tendance, chez certains auteurs modernes, à traiter la voix humaine comme un instrument susceptible de concerter avec un certain nombre d'autres éléments, ou, le cas échéant, avec une formation orchestrale. De telles tentatives, même lorsqu'elles paraissent ne se manifester qu'au

stade expérimental, ouvrent un immense horizon de recherches possibles, tout en témoignant d'innovations qui procèdent directement des fondements dialectiques du concerto.

3. **Structure formelle et plan des mouvements.** — Dès ses premières manifestations, le concerto soliste adopte d'emblée comme plan d'ensemble la coupe ternaire de la sinfonia italienne, c'est-à-dire : deux mouvements rapides encadrant un mouvement lent : allegro-largo-allegro. Le développement thématique évolue parallèlement à celui de la sonate à laquelle il emprunte sa forme en chaque étape de sa morphologie. La structure classique est celle de la sonate ternaire bithématique ; l'existence des deux thèmes renforce l'importance et la prédominance du soliste qui a pour mission de les exposer spécialement et de faire ressortir leur dualité dans le développement central ; ce rôle majeur entraînera une progression rapide de la virtuosité qui s'exercera le plus souvent au détriment du lyrisme et de l'expressivité. Cependant, la nécessité d'exposer deux fois les éléments thématiques (exposition orchestrale, exposition soliste) et de pratiquer l'alternance entre les tutti et les soli engendre une certaine transposition de la forme-sonate et donne un aspect particulier aux mouvements du concerto soliste, dont voici sommairement le schéma :

A) *Premier mouvement de forme sonate.* — En règle générale, un premier mouvement de concerto comporte une exposition double : la première exposition, confiée le plus souvent à l'orchestre, se fait entièrement à la tonique, et si le deuxième thème figure dans cette exposition liminaire, il est énoncé

dans la tonalité principale. Il s'agit là d'une fausse exposition (appelée parfois préexposition) ; la véritable exposition, qui lui succède, apparaît à l'instrument soliste accompagné par l'orchestre. On constate fréquemment l'existence de trois thèmes qui peuvent très bien ne pas figurer tous les trois dans la préexposition ; lorsqu'on les y rencontre, leur présence se manifeste souvent dans un ordre différent de celui qui apparaît dans la véritable exposition : on peut voir, par exemple, la succession 1, 2, 3 mais aussi 1, 3, 2 et, dans certains cas, tout simplement 1, 3 par élimination du second thème. Il convient donc de ne pas s'en tenir à l'ordre d'apparition des thèmes dans la fausse exposition, si l'on veut absolument éviter toute erreur d'analyse ou d'interprétation, et de se référer toujours obligatoirement à la véritable exposition qui est le seul élément valable pour la compréhension logique de la structure générale du concerto.

Au second thème de l'exposition véritable succède une section qui appartient en propre à la forme du concerto, et qu'on nomme : le trait. Cet élément peut avoir une étendue assez considérable et se composer de plusieurs segments construits sur des motifs nouveaux ou sur le développement des thèmes (ou fragments de thèmes) déjà exposés. Notons encore que l'entrée du soliste après le premier tutti d'orchestre (fausse exposition) s'opère souvent avec un nouveau thème destiné à mettre d'emblée le soliste en valeur ; on l'appelle « thème de solo » et il précède immédiatement le premier thème de la véritable exposition.

Enfin, le soliste exécute seul le passage de virtuosité qui lui est dévolu, peu avant la coda, et qu'on appelle la cadence. Cette coutume que les chanteurs pratiquaient couramment sous forme d'improvi-

sation au début du XVIIIe siècle s'est introduite presque aussitôt dans la musique instrumentale ; Michel Brenet le rappelle opportunément : « Torelli, écrit-il, place dans un concerto (1705) une cadence écrite à deux violons qu'il intitule *Perfidia* et Vivaldi intercale un solo de trente et une mesures en traits de vélocité, doubles cordes, arpèges, etc., dans un concerto destiné à l'église (1712). Bach, en adaptant au clavecin des concertos italiens (1715), consacra le principe de l'introduction de cadences improvisées, et marqua leur place par les mots : « Cadenza all' arbitrio ». La pratique des cadences improvisées a tenu vers la fin du XVIIIe siècle une place énorme dans les préoccupations des compositeurs de concertos et dans l'interprétation de leurs œuvres ; l'école allemande est fertile en conseils de tous ordres concernant le caractère de ces improvisations dont la technique de l'exécutant devait faire ressortir avant tout, disait-on, l'imprévu, la nouveauté, voire même la bizarrerie.

Händel et Beethoven, qui improvisaient remarquablement, n'ont pas pris soin d'écrire systématiquement les cadences de leurs concertos. D'autres compositeurs, tel Mozart, peu soucieux de laisser défigurer leurs œuvres par les interprètes contemporains ou futurs, en ont écrit quelques-unes. Le principe de la cadence repose sur la variation ornementale d'un thème extrait du concerto ; un trille ou une série de trilles en annoncent la fin et marquent la « rentrée ». Un certain nombre de compositeurs ont cru devoir consacrer une grande partie de leur activité à écrire des cadences pour les concertos de ceux qui, parmi leurs prédécesseurs, avaient négligé de le faire. Il en est résulté parfois, compte tenu de l'évolution du langage, des effets de style curieusement disparates.

B) *Deuxième mouvement.* — Proche de l'aria ou du lied par le lyrisme qui en émane, le deuxième mouvement doit mettre en évidence les qualités expressives de l'interprète ; il est presque toujours conçu dans la forme ternaire de l'air à da capo (avec reprise souvent ornée) ou dans la forme lied à trois ou à cinq parties. Mais cette règle, valable surtout pour la période classique, n'a pas manqué d'être transgressée par certains auteurs romantiques, pour qui la forme de l'œuvre est souvent identique à la forme de leur propre pensée créatrice qu'ils y projettent, ainsi que par les modernes qui rejettent les cadres formels préexistants au profit d'une architectonique où les facultés organisatrices de l'intellect et de la science prennent le pas sur l'inspiration intuitive.

C'est ainsi, par exemple, que Mozart construit l'adagio du Concerto en *sol* majeur pour violon et orchestre K. 216 dans la forme sonate, et que Beethoven édifie le larghetto du Concerto en *ré* majeur pour violon et orchestre sur un thème repris six fois en forme de variations dans la tonalité constante de *sol* majeur, tandis que Liszt traite avec une extrême liberté formelle les adagios de ses deux concertos pour piano et orchestre qui, malgré leur titre, relèvent davantage du genre de la rapsodie que de l'esprit du concerto classique.

C) *Troisième mouvement.* — Il s'agit généralement d'un allegro empruntant sa structure aux diverses formes de l'allegro final de la sonate. Il peut donc se présenter dans la forme sonate à deux thèmes, dans la forme rondo ou dans la forme rondo-sonate. Mais en dehors de ces trois types classiques, on peut trouver en guise de final soit un thème avec variations (Mozart : Concerto pour piano et

orchestre K. 491 en *ut* mineur) soit un « tempo di minuetto » dans la forme rondo, ce qui est une combinaison peu fréquente du menuet et du rondo (Mozart : Concerto pour violon et orchestre K. 219 en *la* majeur), soit un presto proche de la Toccata (Ravel : Concerto pour piano et orchestre en *sol* majeur).

Par l'enchaînement de certains mouvements (Concerto de violon), par la suppression du long tutti d'introduction (Quatrième Concerto op. 58 pour piano et orchestre), par le raccourcissement partiel de certaines cadences dans le premier allegro, Beethoven a opéré une appréciable concentration de la forme qui compensait, en quelque sorte, les conséquences amplificatrices de la pensée romantique et permettait de la maintenir dans les limites, fussent-elles élargies, des formes traditionnelles.

La coupe tripartite habituelle peut s'élargir à quatre mouvements, comme dans le deuxième Concerto op. 83 en *si* bémol majeur pour piano et orchestre de Brahms, où le mouvement supplémentaire (en l'occurrence le second mouvement) : allegro appassionnato, est un scherzo à deux thèmes avec trio central, ce qui apparente la forme générale à celle de la symphonie. Elle peut aussi se réduire à deux mouvements comme dans le Concerto pour violon et orchestre *A la mémoire d'un ange* d'A. Berg.

Ainsi donc, si l'archétype du concerto correspond bien dans sa coupe traditionnelle à l'ordonnance de la sinfonia italienne, et dans son élaboration thématique aux différents aspects de la forme sonate, cette filiation n'exclut nullement la possibilité de combinaisons, de rapports et d'articulations diverses ou nouvelles dans la structuration d'un genre qui repose avant tout sur le principe dialectique essentiel des oppositions et des contrastes.

Chapitre III

LES FORMES CONCERTANTES

I. — Les concerts à plusieurs instruments et les concerts de symphonie

Le mode de répartition des tâches dévolues aux exécutants des diverses formations instrumentales engendre une accentuation ou une atténuation des contrastes qui opposent les éléments solistes au tutti de l'orchestre. Auprès des formes dualistes, où les instruments solistes prennent un relief très accusé, il existe un certain nombre de formes concertantes au sein desquelles les oppositions sont moins franches et moins nettes dans la poursuite d'un dialogue qui prend, le plus souvent, le ton de la concertation.

C'est ainsi qu'on voit apparaître, vers la fin du XVII^e siècle, un type de concerto faisant totalement abstraction de la rivalité possible entre deux groupes sonores ; ce sont des sortes de sonates polyphoniques, sans solistes et sans fragmentation de la masse orchestrale ; on peut citer comme exemples typiques de ce genre concertant : les *Concerti a cuatro* (1692) de G. Torelli, les *Concerti* (1699) de Giulio Taglietti, ou encore les *Concerti da chiesa* pour quatre instruments (1712) et les *Concerti a più instrumenti* (1717-1730) d'Evariste Felice dall' Abaco. On a donné fréquemment le nom de « sonates

d'orchestre » à ces œuvres qui recherchent avant tout la qualité sonore et la richesse de l'instrumentation ; Mattheson les appelle des « Starke Sonaten » (fortes, ou robustes sonates). En accordant au mot « concert » le sens précis d'un jeu concerté (jouer ensemble), c'est également à ce genre qu'il faut rattacher mainte œuvre de l'école française du XVIIIe siècle, et particulièrement : les *Concerts royaux* de Fr. Couperin le Grand (1722), les *Pièces de clavecin en concerts* de Jean-Philippe Rameau ou les *Concerts comiques* (1732) de Michel Corrette. Bien que la forme suite y demeure fréquente, certaines œuvres françaises, souvent écrites en trio, s'intitulent « concerto » sans accorder la moindre prédominance à l'un des solistes. Nous avons fait allusion, plus haut, à ce que certains compositeurs ont eux-mêmes dénommé *Concerts de symphonie* ; les cinq suites publiées sous ce titre par Jacques Aubert en 1730 et 1731 sont également proches de cette conception, bien que l'auteur, dans l'avertissement de la *Première suite* de ces *concerts*, précise en ces termes sa position à l'égard du concerto et plus spécialement de l'école italienne : « Quoique les concertos italiens aient eu quelque succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre, on a cependant remarqué que cette sorte de musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des Dames dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la Nation. De plus, la plupart des jeunes gens, croyant se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages, perdent les grâces, la netteté et la belle simplicité

du goût français. On a encore observé que ces pièces ne peuvent s'exécuter sur la flûte ni sur le hautbois que par un très petit nombre de gens illustres. C'est ce qui a déterminé le sieur Aubert d'essayer un genre de musique qui, non seulement, fût plus aisé à entendre, mais aussi dont l'exécution fût à la portée des écoliers plus ou moins habiles, comme à celle des maîtres, et où toutes sortes d'instruments pussent conserver leurs sons naturels et les plus imitateurs de la voix, ce qui a toujours dû et doit toujours être leur objet. Ces pièces peuvent s'exécuter à grand chœur comme les concerto. »

Sur le plan esthétique, Aubert est ici très proche de Quantz qui professait que l'art vocal doit toujours être à la base de l'inspiration mélodique dans les compositions instrumentales ; mais dans la facture générale des œuvres, il rejoint la plupart de ses contemporains qui cherchaient dans une concertation modérée un ton proche de la conversation. Ce vocable apparaît d'ailleurs dans le titre de certains ouvrages, tels les *Conversations en manière de sonates* pour la flûte ou le violon avec la basse continue op. 1 (1733) d'Alexandre de Villeneuve, les *Six sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue* op. 12 (1743) de Louis-Gabriel Guillemain et les *Six trios ou conversations à trois pour deux violons ou flûtes et un violoncelle* op. 3 (1746) de François Martin. Il s'agit évidemment d'œuvres de musique de chambre, mais le style et l'esprit dans lesquels elles sont écrites sont identiques à l'esprit et au style des concerts et des pièces concertantes qui leur sont contemporains en France ; un certain nombre de pièces analogues s'intitulent même « Badinerie », évoquant un style de conversation

plus léger, proche de cette sorte de jeu verbal qu'est le badinage.

Relevant du style concertant, ces œuvres méritaient au moins une mention, fût-elle marginale, eu égard à la nature essentielle du concerto dont nous allons retrouver l'esprit dans le genre de la symphonie concertante.

II. — La symphonie concertante

Cette forme, très en faveur à la fin du XVIII^e siècle et jusque vers 1850, se présente comme un concerto à plusieurs solistes ; elle prépare et annonce directement l'avènement du concerto double (Brahms) ou du concerto triple (Beethoven), que certains auteurs considèrent à juste titre comme devant être rattachés à ce genre. Dans la musique baroque antérieure à 1770, on trouve des symphonies concertantes, mais la ségrégation des solistes par rapport aux instrumentistes du tutti est moins nette qu'auparavant et c'est ce qui distingue ce genre du concerto grosso ; chez Jean-Chrétien Bach, chez Joseph Haydn et même chez Karl Stamitz, les soli surgissent de l'ensemble dans un ordre arbitraire, indéterminé, que ce soit dans l'allegro, le mouvement lent ou le final.

Il n'en va pas de même en France où les apparitions successives, alternées ou simultanées des solistes s'inscrivent dans un ordre structural rigoureux qui n'a pas manqué de séduire Mozart (les œuvres similaires qu'il compose dès son retour à Salzbourg en témoignent), et les musiciens de l'école de Mannheim, puisque Christian Cannabich fait paraître à Paris, en 1769, des symphonies concertantes d'une rigueur formelle identique. La France a donc joué un rôle déterminant dans l'éla-

boration, la mise au point et la diffusion d'un genre dont la vogue bat son plein à Paris dans les dernières années du XVIII^e siècle au point que la plupart des éditeurs de musique introduisent dans leurs catalogues une rubrique particulière réservée aux symphonies concertantes dont les solistes étaient à l'origine dénommés « récitants ». Leur adjonction à l'orchestre n'entraînait aucune modification à la coupe habituellement ternaire de la « symphonie » : vif-lent-vif, qui se réduisait quelquefois à deux mouvements chez des auteurs tels qu'Isidore Bertheaume (allegro - menuet varié avec cadence *ad* libitum, ou allegro - rondo allegretto avec cadence) et Giovanni Giuseppe Cambini, coupe d'ailleurs conforme à celle de la plupart des sonates en trio de Sammartini. Il semble que Jean-Baptiste Davaux soit responsable de cette mode, à l'origine. Ses symphonies concertantes sont fréquemment jouées au Concert spirituel, où elles trouvent en Marie-Alexandre Guénin, Paisible, Nicolas Capron et le jeune Guérin des interprètes appréciés du public. *Le Mercure* (janvier 1774) vante les mérites de l'une d'elles (jouée le 8 décembre 1773) et le chroniqueur la déclare « riche de chants agréables et de beaux effets d'harmonie », tout en qualifiant l'auteur d'amateur distingué.

Les programmes du Concert spirituel montrent combien les auditeurs étaient friands de ce genre où brillent notamment Cambini, Le Duc l'Aîné (auquel *Le Mercure* reprochait de « se réduire au style concertant » et de se montrer trop modeste), le chevalier de Saint-Georges (dont Grétry vantait les finals ; citant le thème d'un rondeau qui termine une de ses symphonies concertantes : « Il y est répété vingt fois, dit-il dans ses *Mémoires*, et à la fin du morceau on est fâché de ne plus l'entendre »),

Bertheaume (qui fut le rival de Viotti), et la plupart des contemporains ou élèves de P. Gaviniès : Pierre Vachon, Joseph Touchemoulin, Guillaume Navoigille, François-Hippolyte Barthélemon, Marie-Alexandre Guénin, etc.

Un certain nombre d'interférences se produisent d'ailleurs entre les œuvres étrangères et les œuvres françaises où certaines lignes de force apparaissent dans l'évolution du genre. A propos de l'op. 1 de M.-A. Guénin qui s'intitule : *Six trios dont les trois premiers ne doivent s'exécuter qu'à trois et les autres avec tout l'orchestre* (s. d., av. 1769), Lionel de La Laurencie (*op. cit.*, II, p. 411) rappelle opportunément la double influence que ce titre révèle : « Jean Stamitz publiait en effet en 1755, à l'aide d'un privilège du 12 août, son œuvre I : *Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter à trois ou avec tout l'orchestre*, et en 1766 paraissaient les six trios de l'œuvre IX de Gossec : *Six trios pour deux violons, basse et cors « ad libitum », dont les trois premiers ne doivent s'exécuter qu'à trois personnes, et les trois autres à grande orchestre.* Gossec avait dédié son œuvre au jeune et talentueux chevalier de Saint-Georges qui n'avait pas encore trente ans. » Le recensement des compositeurs et de leurs œuvres, qui fait l'objet de la seconde partie de cette étude, montrera mieux l'importance de l'école française et la richesse de son apport au style concertant.

III. — Les instruments solistes dans la symphonie concertante

Le nombre et la nature des instruments solistes entrant dans l'effectif des symphonies concertantes est certes le fruit du libre choix des compo-

siteurs mais, dans la plupart des cas, ce choix est aussi fonction de la technique instrumentale, du degré de virtuosité des interprètes et des modes du moment.

C'est ainsi que parmi les œuvres proprement dénommées « Symphonies concertantes » par leurs auteurs, nous rencontrons, au XVIII^e^ siècle, chez Jean-Chrétien Bach : violon et violoncelle, ou deux violons, ou hautbois, violoncelle et deux cors ; chez Karl Stamitz : violon et alto, ou violon, alto et violoncelle ; chez Jean-François Tapray : violon, clavecin et pianoforte (op. 9) ; chez Johann Schobert : violon, deux cors et clavecin ; chez A. Scarlatti : flûte, trompette, basson, clavecin (et cordes) en 1715 ; chez D. Scarlatti dont les *Sinfonie* sont en fait des symphonies concertantes : hautbois, flûte, clavecin (et cordes) ; chez le chevalier de Saint-Georges : deux violons ; chez L. Boccherini : guitare (sinfonia concertante en *ut* majeur avec guitare obligée) ; chez W. A. Mozart : hautbois, clarinette, basson et cor (en *mi* bémol majeur, KV 297 *b*) ou violon, alto et orchestre (en *mi* bémol majeur, KV 364). Au XX^e^ siècle, nous trouvons chez Serge Prokofiev : violoncelle (il n'intitule pas son œuvre : concerto, mais bien : symphonie concertante) ; chez Fritz Werner, sous le titre de *Suite concertante* (op. 48) : trompette (orchestre à cordes), crotales et timbales, tandis que Heitor Villa-Lobos publie en 1958 une *Fantasia concertante* pour orchestre de violoncelles, que Frank Martin ajoute à son catalogue une *Petite symphonie concertante* pour harpe, clavecin, piano et deux orchestres à cordes (1945) et que Bohuslav Martinù fait entendre, en 1954, un Concerto pour deux pianos et orchestre.

Il existe également un grand nombre d'œuvres de la fin du XVII^e^ et du début du XVIII^e^ siècle dont

la structure instrumentale, en dépit du titre de « concerto » qu'elles portent, les situe aux frontières du concerto grosso (le groupe soliste pouvant être considéré comme concertino), du concerto soliste (par la mise en évidence d'un des solistes du groupe) et de la symphonie concertante (par la mise en relief alternée des divers solistes). Il est difficile d'opérer, à cet égard, une classification rigoureuse, l'émergence des solistes obéissant davantage à la fantaisie de fluctuations très nuancées, plutôt qu'à des contrastes nettement accusés. Tels sont, par exemple, certains concertos de G. Torelli (deux trompettes, deux hautbois et deux orchestres), de T. Albinoni (deux hautbois, basson et cors, en *ré* majeur), de Giuseppe Giuliano (mandoline, deux violons, en *sol* majeur), d'A. Vivaldi (aux innombrables combinaisons : violon, trompette, mandoline ; basson hautbois, violoncelle ; cor, guitare, alto ; flûte, luth, etc.) ; de W. F. Bach (deux clavecins, deux trompettes, deux cors, timbales) ; de Karl Ph. Emmanuel Bach (deux clavecins, deux cors, en *fa* majeur, 1740) ; de Johann Gottfried Muthel (clavecin, deux bassons, cordes, en *ré* mineur) ; de Johann Friedrich Fasch (trompette, deux hautbois, en *ré* majeur) ; de Johann Wilhelm Hertel (trompette, deux hautbois, deux bassons, en *ré* majeur) ; de Telemann (aux combinaisons multiples parmi lesquelles : trois hautbois et trois violons) ; de Mozart (deux violons, hautbois, violoncelle, en *ut* majeur, K. 190, 1773).

Les *Concertos comiques* de Michel Corrette mériteraient une mention spéciale, car ils sont tous écrits avec la participation des instruments à vent, et les titres se parent d'intentions descriptives humoristiques : *Le Mirliton*, « ouvrage utile aux mélancoliques », annonce l'auteur, fait concerter trois

flûtes avec la basse, *Margoton* utilise trois musettes, *Ma Mie Margot* fait appel à deux violons, flûte, hautbois et musette et *Tante Tourelourette* ajoute un par-dessus de viole au concert d'instruments.

Peut-être convient-il de considérer dans la même optique les œuvres contemporaines de Béla Bartók : *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936) et *Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre* (1940) ; de Ermanno Wolf-Ferrari : *Iddolio-Concertino*, pour hautbois, cordes et deux cors en *la* majeur (op. 15) ; de J. Barraqué : *Séquences* pour voix, batterie et divers instruments, et de Frank Martin : *Concerto* pour sept instruments à vent, timbales, percussion et orchestre à cordes.

C'est à cette tendance et à ce compromis formel que se rattachent les concertos doubles, triples et quadruples qui ont eu aussi leur heure de gloire. Faut-il en voir les signes précurseurs dans les œuvres de Telemann, c'est-à-dire, pour les concertos doubles dans les concertos à deux altos, à deux clarinettes, à flûte à bec et flûte traversière, à flûte à bec et viole de gambe, à flûte et hautbois, à deux flûtes ; pour les concertos triples, dans les concertos à hautbois d'amour, flûte et violon ; à flûte, violon et violoncelle ; pour les concertos quadruples, dans les concertos à deux cors et deux violons, ou deux flûtes, hautbois et violon ? Quoi qu'il en soit, si la chose existe en fait, le titre apparaît en clair chez Jean-Christophe-Friedrich Bach : *Concerto double pour piano-forte, alto et orchestre, en* mi *bémol majeur.* Avec ou sans cette désignation explicite, les compositions similaires se multiplient au cours du XVIII^e^ siècle ; ce sont notamment les concertos de K. Ph. Emmanuel Bach (clavecin et pianoforte, en *mi* bémol majeur), de Johann Wilhelm Hertel (trompette et hautbois en *mi* bémol majeur), de

G. H. Stölzel (six trompettes et orchestre à cordes), d'Ernst Gottlieb Baron (luth et violon), de J.-S. Bach (violon et hautbois), de J. Haydn (violon et clavecin en *fa* majeur), de Mozart (flûte et harpe, en *ut* majeur, K. 299) de Michel Corrette (orgue, flûte traversière et cordes, en *ré* mineur, op. 26 n° 6), d'Henri de Croes (flûte et cordes, ou flûte, violon et cordes).

L'apogée du genre se situe au XIX^e siècle, avec le *Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre* de Beethoven, les concertos à deux pianos en *mi* majeur et *la* bémol majeur (1824) de F. Mendelssohn-Bartholdy, et le double concerto de J. Brahms pour violon, violoncelle et orchestre en *la* mineur (op. 102).

Les compositeurs du XX^e siècle reviennent à cette pratique en écrivant, tantôt pour des associations instrumentales de style classique, tantôt pour des formations imprévues ou insolites. De ce type relèvent les œuvres d'Alban Berg : Concerto de chambre pour piano, violon et treize instruments à vent (1925), de Chostakovitch (premier Concerto op. 35 pour piano, trompette et cordes), de Bernd Alois Zimmermann (Concerto pour violon, violoncelle et hautbois), de Hans Werner Henze (Concerto double pour hautbois, harpe et cordes), de Jean Rivier (cuivres, timbales et cordes ; ainsi que trompette, saxo alto et orchestre), de Fr. Poulenc (deux pianos et orchestre, en *ré* mineur), d'A. Jolivet (trompette, cordes, piano, 1948 ; ou basson, orchestre à cordes, harpe, piano, 1954), de Xavier Benguerel (deux flûtes et cordes, 1966), de J. Rodrigo (Concerto andalou pour quatre guitares et orchestre, 1967), d'Alain Bancquart (*Jeux pour lumière*, Concerto pour trio à cordes et orchestre), de Grazyna Bacewicz (Musique pour trompette, per-

cussion et cordes), d'Heitor Villa-Lobos (Fantaisie pour saxo, trois cors et orchestre à cordes), ainsi que le double concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre d'Elliott Carter.

C'est encore des précédentes formes qu'il faut rapprocher, dans la lignée du style concertant, le genre du *Concertstück* (morceau de concert) ou concerto en un seul mouvement, sujet à des variations de rythmes et de tempi fondées sur les principes de l'agogique, et pratiqué principalement par les compositeurs allemands tels Robert Schumann (Concertstück pour quatre cors et orchestre, en *fa* majeur, op. 86 et Concertstück pour piano et orchestre, en *sol* majeur, op. 92) ou Carl Maria von Weber (Concertstück pour piano et orchestre, en *fa* mineur, op. 79). Toutefois, les autres pays se sont également intéressés à cette forme condensée, bien que très variée, du dialogue thématique, et la France, avec le Concertstück pour harpe et orchestre op. 39, de Gabriel Pierné, a offert l'exemple d'une œuvre élégante et racée de haute valeur, très représentative de l'esprit et des traditions qui caractérisent la musique française.

La faveur extraordinaire dont jouit, au XIX^e^ siècle, auprès des compositeurs et des auditeurs de concert, un instrument comme le piano suscite, nous l'avons signalé plus haut, une pléiade de concertos solistes écrits à son intention ; mais on s'efforce également de le mettre en valeur en l'intégrant à d'autres structures musicales moins nettement contrastées qui relèvent davantage de la symphonie concertante que du concerto soliste ou du soliste accompagné. C'est à cette conception que nous devons plus spécialement la *Symphonie sur un chant montagnard français* pour piano et orchestre (op. 25) de Vincent d'Indy, les *Variations symphoniques* de César

Franck, et la *Turangalila-Symphonie* pour piano solo, ondes Martenot et grand orchestre (1946) d'Olivier Messiaen. Le piano joue aussi un rôle important, parfois de premier plan, dans certains poèmes symphoniques : *Les Djinns* (1884) de César Franck, et *Le réveil des oiseaux* (1953) d'O. Messiaen, sans pouvoir considérer pour autant ces œuvres comme d'authentiques concertos solistes.

Dans le même ordre d'idée, nous croyons pouvoir rattacher à notre étude certaines pièces de piano avec accompagnement d'orchestre, de forme libre et de style concertant, tels : l'*Andante spianato* et *Grande Polonaise* en *mi* bémol majeur, op. 22, la *Fantaisie sur des airs nationaux polonais*, op. 13, les *Variations sur « la ci darem la mano »*, op. 2, le *Krakowiak* en *fa* majeur, op. 14, de F. Chopin ; *Malédiction*, la *Danse macabre* et la *Fantaisie hongroise* de F. Liszt ; *Burlesque* en *ré* mineur, op. 11, de Richard Strauss ; la *Fantaisie sur des thèmes ukrainiens*, op. 28, de S. Liapounov ; la *Rapsodie sur un thème de Paganini*, op. 43, de S. Rachmaninov ; la *Rhapsody in blue* (1924) de G. Gershwin ; la *Fantaisie* de Claude Debussy ainsi que la *Ballade* en *fa* dièse mineur, op. 19 (1881), et la *Fantaisie* (1919) de Gabriel Fauré.

Dans un esprit de concertation interne, quelques compositeurs ont délibérément intégré le piano à l'orchestre où son timbre apporte une couleur nouvelle à l'ensemble ; vers 1850 Henry Litolff tente, sans grand succès, de créer le concerto-symphonie, mais Saint-Saëns est plus heureux en 1886, lorsqu'il intègre l'orgue et le piano à l'orchestre de sa *Troisième Symphonie*. Il s'en explique dans la courte notice qu'il fait distribuer à ses premiers auditeurs : « Pensant que le moment est venu, pour la symphonie, de bénéficier des

progrès de l'instrumentation moderne, l'auteur a établi son orchestre de la façon suivante : trois flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba, trois timbales, un orgue, un piano (sur lequel on joue tantôt à deux mains tantôt à quatre mains), un triangle, une paire de cymbales, une grosse caisse et le quatuor à cordes habituel. » Cet effectif constituait en 1886, avec la participation du piano, une innovation dont l'originalité allait servir de base, ultérieurement, aux formations orchestrales symphoniques.

D'autres instruments solistes, cordes ou vents, ont pratiqué de semblable manière un dialogue plus ou moins étendu avec l'orchestre, tantôt en s'intégrant assez intimement à lui, tantôt en prenant leurs distances. Le *Poème* pour violon et orchestre d'Ernest Chausson, tout comme l'*Elégie* de Gabriel Fauré pour violoncelle et orchestre, ou les deux *Rapsodies* pour violon et orchestre de Béla Bartók font appel au style concertant et non à un simple accompagnement de soutien ; la *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre, op. 21, d'Edouard Lalo, s'apparente plus, par sa coupe en cinq mouvements et sa facture instrumentale, à la symphonie concertante qu'au véritable concerto ; il en est de même de la symphonie à programme *Harold en Italie* (1834) que Berlioz a conçue pour alto principal et orchestre.

Mentionnons encore le fait que certains poèmes symphoniques réservent au premier violon des passages entièrement solistes qui le mettent en valeur au sein de l'ensemble ; c'est particulièrement le cas pour le *Capriccio espagnol* et *Sheherazade* de Rimski-Korsakov, ou *Don Juan*, *La Vie d'un*

héros et la *Symphonie domestique* de Richard Strauss. Dans cette dernière œuvre, le compositeur ne symbolise pas seulement les personnages par des thèmes, mais aussi par les instruments auxquels ces thèmes sont confiés ; il opère de même dans *Don Quichotte* qu'il sous-titre : « Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque » ; ce thème, celui du chevalier à la triste figure, est caractérisé par le violoncelle, mais Sancho Pança se voit également attribuer un motif exposé à la clarinette basse, au tuba et à l'alto solo. Prokofiev n'opérera-t-il pas de même en 1936 avec *Pierre et le Loup* ? C'est en tout cas l'un des aboutissements de ce style concertant que nous ne pouvons quitter sans citer encore, en raison de leur extraordinaire diversité, tant expressive que structurale, les *Quatre Saisons* de Darius Milhaud dont les quatre parties s'intitulent : *Concertino de printemps* (violon, orchestre de chambre), *Concertino d'été* (alto solo et neuf instruments), *Concertino d'automne* (deux pianos et huit instruments), *Concertino d'hiver* (trombone et cordes). Cette œuvre fait presque la somme des possibilités offertes aux compositeurs par l'esprit du concerto tel qu'il apparaît dans la symphonie concertante et les formes apparentées que nous avons tenté de relater, sommairement, sans doute, mais en nous référant à leur caractère essentiel.

DEUXIÈME PARTIE

LES AUTEURS ET LES ŒUVRES

La morphologie du concerto repose sur les apports successifs des compositeurs dont les œuvres en jalonnent l'évolution. L'étude qui précède s'appuie sur les moments significatifs de cette évolution mais, d'une étape à l'autre, d'un chef-d'œuvre décisif au suivant, il n'existe aucune discontinuité. L'histoire d'un genre ne retient trop souvent que les grands noms qui l'ont illustré ; quels qu'aient été le rôle ou l'importance de ces compositeurs géniaux, il convient de ne pas oublier ceux qui, par leur talent et leurs recherches parfois audacieuses, ont permis l'éclosion de formes achevées, typiquement représentatives du genre, à une époque déterminée ou dans un pays donné.

Pour être complète, une étude sur le concerto ne saurait s'en tenir à quelques œuvres ou à quelques maîtres unanimement reconnus comme créateurs du genre, alors que très souvent ils incarnent seulement la synthèse parfaite des tendances de leur temps. Ce n'est nullement amoindrir leur génie qu'énumérer les sources auxquelles il s'est abreuvé avant d'aboutir au schème idéal qui devait servir de cadre à l'inspiration de leurs élèves et de leurs disciples ; c'est au contraire en exalter l'originalité que montrer, par comparaison, ce qu'ils ont pu réaliser à partir des suggestions latentes qui s'offraient à eux. C'est pourquoi nous avons jugé utile d'analyser, au moins brièvement, les œuvres marquantes du genre, d'opérer un recensement succinct des principaux auteurs de concertos et de dresser une

nomenclature sommaire de leurs œuvres en respectant l'ordre chronologique. Ne pouvant tout citer dans un espace aussi restreint, et reconnaissant, au surplus, le caractère inévitablement arbitraire d'un tel choix au regard des critères qu'on peut lui imputer, l'auteur espère qu'on voudra bien lui pardonner les lacunes volontaires et involontaires d'une telle entreprise.

CHAPITRE PREMIER

LES RECUEILS NOTOIRES

Au début du XVIII^e siècle les compositeurs ont généralement coutume de grouper une série d'œuvres de même tendance pour les publier en recueils sous un titre commun. Certaines de ces publications apparaissent aujourd'hui comme particulièrement significatives dans l'évolution du concerto ; il convient donc d'en signaler ici l'existence et d'en analyser au moins brièvement le contenu.

CORELLI Arcangelo : *12 Concerti grossi op. 6.* Nous rappelons pour mémoire l'existence de ce recueil publié en 1714 à titre posthume dont nous avons signalé l'importance capitale et analysé le contenu dans l'étude des structures instrumentales, des structures formelles et du plan du concerto (cf. plus haut p. 22 et p. 27).

VIVALDI Antonio : *Les quatre Saisons op. 8.* Ce recueil groupe les quatre premiers des douze concertos pour violon et orchestre à cordes publiés en 1725 à Amsterdam sous le titre général : *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (L'épreuve de l'harmonie et de l'invention). Chacun de ces quatre concertos évoque une saison, et c'est ainsi que se succèdent : le Printemps, l'Eté, l'Automne et l'Hiver ; tout en restant fidèle au plan du concerto grosso, Vivaldi substitue au concertino un violon solo dont le rôle est assez important pour faire pressentir l'épanouissement proche du concerto

soliste. Chaque saison est accompagnée d'un sonnet en vers décasyllabes soigneusement écrits au-dessus de la musique, avec des précisions très particulières sur les instruments chargés d'illustrer telle ou telle image ; toutefois selon Marc Pincherle, ces poèmes dont on ignore l'auteur auraient été ajoutés après coup : loin d'avoir inspiré la musique, ils s'en seraient plutôt nourris. Chaque saison se présente dans la forme tripartite : un mouvement lent (adagio ou largo) encadré par deux mouvements vifs (allegro ou presto). Le motif principal est généralement présenté par le tutti orchestral, le soliste intervenant en variations, dessins décoratifs et broderies.

Le Printemps (concerto en *mi* majeur). — 1) Allegro : L'hymne au printemps constitue le refrain dont les retours alternent avec le chant des oiseaux et le murmure des sources que les éclairs et le tonnerre (âpre unisson des cordes, traits fulgurants, triolets au registre aigu du violon) viennent troubler un instant. 2) Largo : La sereine mélodie du soliste évoque le sommeil du chevrier au sein des feuillages murmurant sur un rythme berceur des violons, tandis que le chien veille et gronde sur deux notes obstinées des altos. 3) L'allegro final est une danse pastorale de forme rondo en rythme de sicilienne.

L'Eté (concerto en *sol* mineur). — 1) Allegro non molto : De structure très libre et presque rapsodique où les traits du soliste caractérisent la fraîcheur qu'apportent le coucou, la tourterelle, le chardonneret et le doux zéphyr au sein de l'accablante chaleur de l'été. 2) Adagio : La mélodie du violon décrit le repos du pastoureau dont le sommeil ne cesse cependant d'être troublé par les mouches, les bourdons et la stridence du tonnerre. 3) Presto : C'est l'orage avec l'alternance contrastée des tutti et des soli évoquant l'ébranlement de l'atmosphère et le ciel zébré d'éclairs.

L'Automne (concerto en *fa* majeur). — Allegro : c'est un rondo décrivant les danses et les chants paysans au cours desquels le soliste dépeint la démarche incertaine et titubante de l'homme ivre. 2) Adagio molto : En d'étranges accords des cordes en sourdine, auxquels se mêle le soliste, l'orchestre évoque un sommeil reposant peuplé d'images agréables. 3) Allegro : C'est une chasse avec thème de fanfare au tutti,

sonnerie de cors aux doubles cordes du soliste, fuite éperdue et chute de la bête poursuivie, en triolets et traits d'allure haletante.

L'Hiver (concerto en *fa* mineur). — 1) Allegro molto : Sorte de symphonie frileuse où « le souffle mauvais du vent affreux » incarné par le soliste, fait frissonner, grelotter et claquer des dents les instruments du tutti dont les accents épaulent les batteries en doubles cordes du violon. 2) Largo : Le soliste exprime la quiétude au coin du feu, sur un fond de pizzicati évoquant aux violons la pluie qui bat les vitres. 3) Allegro : Glissades en soli et marches prudemment lentes au tutti, pour évoquer la promenade sur la glace jusqu'à l'intervention tourbillonnante de « Borée et tous les vents » qui clôt l'œuvre sur une note d'allégresse générale.

On pourra consulter aussi avec profit les recueils de Pietro LOCATELLI : *12 concertos grosso* op. 1 et *L'Arte del Violino* op. 3 (contenant 12 concertos de violon) publiés en 1721 et 1733 à Amsterdam où l'auteur s'était fixé.

Les contemporains de Locatelli critiquèrent véhémentement l'audace d'une écriture originale qui leur semblait parfois étrange et bizarre mais dont nous reconnaissons aujourd'hui la noble facture et l'inspiration grandiose, riche de poésie, de mélodie et de sentiment dramatique.

Il n'est pas non plus sans intérêt de compulser attentivement les cinq recueils de concertos grosso de Francesco GEMINIANI publiés à Londres (1732 à 1746), le troisième d'entre eux (1743) étant constitué par des arrangements de sonates de violon tirées en partie de l'œuvre de Corelli.

Fidèles à l'ancienne sonate d'église et au style d'imitation, ces œuvres témoignent non seulement des progrès que l'auteur a fait accomplir à la technique du violon, mais du sens qu'il possédait de l'orchestre et de la couleur instrumentale.

BACH Jean-Sébastien : *Les Concertos brandebourgeois*. Dédiés le 24 mai 1721 au margrave de Brandebourg, les concertos brandebourgeois, conçus dans l'esprit du concerto grosso, sont au nombre de six :

Premier concerto en fa *majeur*, destiné à 2 cors, 3 hautbois, 1 basson, violon piccolo, quintette à cordes et continuo. A l'allegro initial bâti sur un seul thème succède un adagio où le hautbois et le violon piccolo se partagent une phrase mélodique assez étendue. Interrompu par deux mesures d'adagio, le troisième mouvement (allegro) rappelle la forme du rondo, tandis que le final consiste en un menuet dont les quatre expositions successives sont séparées par deux trios et une polacca.

Deuxième concerto en fa *majeur*, écrit pour trompette, flûte, hautbois, violon, quintette à cordes et clavecin. Le premier allegro est construit sur deux thèmes d'inégale importance ; l'andante est confié au trio de solistes : flûte, hautbois, violon, soutenus par le violoncelle et le clavecin ; le final allegro assai est fugué sur le sujet exposé par la trompette :

Ex. 1. — J.-S. Bach, *Deuxième concerto brandebourgeois*

Troisième concerto en sol *majeur*. C'est en fait un triple trio conçu pour 3 violons, 3 altos, 3 violoncelles et continuo. Il ne comporte que deux mouvements monothématiques (le premier dans le style d'imitations, le second de style fugué) reliés par deux accords adagio qu'il est licite d'interpréter comme l'indication d'une cadence à improviser.

Quatrième concerto en sol *majeur*, pour violon, deux flûtes d'écho, quintette à cordes et clavecin. De forme ternaire, le premier mouvement est un allegro monothématique ; l'andante qui lui succède procède par fragments successifs (repris en écho par les 2 flûtes) d'une ample phrase mélodique et s'enchaîne au presto final qui est une fugue dont le sujet est présenté par l'alto.

Cinquième concerto en ré *majeur*. Il fait dialoguer le violon et la flûte avec le quintette à cordes mais il comporte une partie de clavecin souvent appelée à prendre le pas sur les autres instruments avec une indépendance proche de l'esprit du concerto soliste ainsi qu'en témoignent les cadences du premier allegro monothématique et du dernier allegro fugué ; de plus le mouvement central (affettuoso) est confié aux seuls solistes, sans intervention du ripiéno et constitue un véritable trio (flûte, violon, clavecin).

Sixième concerto en si *bémol majeur*. Il repose sur des groupes

d'instruments à cordes qui conversent entre eux : 2 altos, 2 violes de gambe, 1 violoncelle, 1 contrebasse et le continuo. Il abandonne le violon et prend un relief curieux grâce au contraste qui s'établit entre les sonorités de la viole de gambe et du violoncelle. Il comporte deux allegros de forme tripartite, séparés par un adagio ma non troppo confié aux deux altos, au violoncelle et à la contrebasse doublée par le clavecin.

HAENDEL G. Fr. : Deux recueils sont particulièrement importants dans l'œuvre de ce musicien : les *6 concertos grosso* pour orchestre (1734) et les *12 concertos grosso* pour cordes (1739). Ces œuvres laissent transparaître très clairement l'influence de leurs modèles italiens : Corelli, Vivaldi, Albinoni, surtout dans la manière très contrastée, presque heurtée, d'instaurer le dialogue entre les soli et les tutti. Comme les *12 concertos d'orgue* parus en 1738 et 1760, les *12 concerti grossi pour cordes* op. 6, publiés à Londres sous le titre : « *Grands Concertos* », représentent un compromis entre la forme concerto proprement dite et la forme suite où s'insèrent facilement les oppositions de tempi. Fruits d'une inspiration rapide et quasiment spontanée, ces concerti qui débutent souvent par une ouverture à la française, comptent un nombre de mouvements très variable : de quatre à six ; le deuxième, en *fa* majeur, évoque, selon Romain Rolland, des impressions pastorales au cours de ses épisodes successifs : andante, larghetto, allegro, largo, allegro ma non troppo. Le troisième, en *mi* mineur, compte parmi ses cinq mouvements une pittoresque Polonaise. Les quatre parties (larghetto affettuoso, allegro, largo, allegro) du quatrième concerto en *la* mineur se soucient moins des problèmes formels que des intentions expressives. Trois des six morceaux du cinquième concerto en *ré* majeur (les deux premiers et le menuet final) figurent également dans l'ouverture de la « *Petite Ode*

à Sainte Cécile » ; quant au plus célèbre de tous, le sixième concerto en *sol* mineur, son point culminant est sans doute le volet central (larghetto) conçu dans la forme *rondo* que le compositeur dénomme « musette », précédé d'un larghetto initial et d'un allegro ma non troppo fugué, puis suivi de deux allegros assez brefs auxquels le violon principal et l'esprit de la danse participent conjointement. Les derniers d'entre ces concertos ne sont pas d'un intérêt moindre, notamment le septième en *si* bémol majeur qui comporte un mouvement final construit sur le rythme syncopé du Hornpipe, et le dixième en *ré* mineur qui débute par une ouverture à la française (grave-fugué) et s'achève (sixième mouvement) par un allegro moderato avec variations.

Pareille diversité se retrouve dans les six concerti grossi de l'op. 3 dont nous avons analysé plus haut (p. 24) la structure instrumentale, qui furent vraisemblablement exécutés en 1733 pour les noces du Prince d'Orange et de la Princesse Anne, avant d'être édités en 1734, mais dont la composition est probablement antérieure, puisque le quatrième a servi en 1716 de seconde ouverture à l'opéra *Amadigi* et que le début du cinquième a été joué en 1722 dans l'opéra *Ottone* ; le nombre des mouvements varie généralement entre trois et six.

Leclair Jean-Marie l'Aîné a publié deux livres de six concertos op. 7 (vers 1737) et op. 10 (vers 1743). Le premier livre est le second recueil de concertos de violon qui ait paru en France, le premier recueil étant l'op. 17 de Jacques Aubert paru en 1735. La forme ternaire de ces concertos de chambre est constante d'une œuvre à l'autre selon le plan : Allegro-Adagio-Allegro. L'allegro

initial est parfois précédé de quelques mesures lentes ; les alternances entre le tutti et les soli sont généralement plus nombreuses dans les mouvements lents que dans les mouvements vifs et les contrastes s'affirment aussi bien par les changements de mesure que par les changements de ton ou de mode. Les adagios du premier livre adoptent fréquemment le relatif mineur du ton principal ; certains d'entre eux, surtout dans le deuxième livre, vont au ton de la dominante ; parfois aussi ils opposent le majeur et le mineur d'une même tonique. Les pièces finales usent généralement de soli plus développés que ceux de l'allegro initial. Sur le plan des idées musicales, notons que les allegros sont le plus souvent monothématiques, le thème étant présenté par le tutti auquel répond le soliste dans le style de la variation. Cependant il arrive parfois, mais assez exceptionnellement, qu'apparaisse un second thème comme dans les concertos II, III, et IV du deuxième livre. Quelquefois un changement de mode au sein du mouvement lent prête à celui-ci l'aspect de la forme lied (Aria du premier concerto, deuxième livre). Les trémolos et les doubles cordes témoignent d'une écriture souvent hardie qui implique une audacieuse virtuosité d'exécution autant que la possession d'une technique sans défaillance car le compositeur atteint fréquemment la septième position et déroule des séries d'arpèges assez impressionnantes. Mais les difficultés accumulées dans ce genre d'écriture n'excluent pas les intentions expressives et la qualité mélodique de ces œuvres où se mêlent, comme l'a justement souligné Lionel de La Laurencie, « la tendresse câline et gracieuse des Arias, la majesté sereine ou la mélancolie contenue des Adagios, la fougue spirituelle des allegros ».

Chapitre II

LES ŒUVRES TYPIQUEMENT REPRÉSENTATIVES

Pour ces œuvres qui s'échelonnent du milieu du XVIIIe siècle à nos jours, nous avons adopté un ordre strictement chronologique en respectant toutefois les appartenances ethniques. Seule la notion de représentativité a guidé notre choix dans cette sorte d'échantillonnage.

Haydn Michel : *Concerto en ré majeur pour trompette et orchestre.* — Il provient de l'épisode central de style concertant d'une sérénade pour orchestre en *si* bémol majeur. Il en existe au monastère de Lambach une copie faite entre 1770 et 1780. La tessiture est assez périlleuse et s'élève au *la* 5 au début de l'adagio ma non troppo initial qui s'enchaîne à l'allegro suivant. Le second et dernier mouvement est un allegro de caractère mélodique et chantant.

Haydn Joseph : *Concerto en ré majeur op. 101 (Hoboken VII b nº 2) pour violoncelle et orchestre.* — Cette œuvre dont le manuscrit a été retrouvé à Vienne en 1950 avait été éditée quelques années après la mort de Haydn avec la mention « d'après le manuscrit original de l'auteur ». Köchel avait

encore vu, disait-il, ce manuscrit original à Dresde, puis on l'avait considéré ultérieurement comme perdu. On avait même eu des doutes sur son authenticité ; certains en avaient attribué la paternité au virtuose réputé du violoncelle : Anton Kraft. Les mélismes de la cantilène, réservés en général au mouvement lent, triomphent dès l'allegro moderato du début. L'orchestre et le soliste se partagent deux thèmes apparentés opposant le calme et l'animation : dans l'adagio, l'orchestre s'efface et se réduit au rôle d'accompagnateur du soliste. L'allegro final est un joyeux rondo qui reprend les thèmes précédents et les répartit également entre le tutti et le soliste. L'orchestre comporte 2 hautbois, 2 cors et le quatuor à cordes ; les vents sont exclus de l'adagio.

MOZART Wolfgang Amadeus : *Concerto en* la *majeur (K. 219) pour violon et orchestre.* — Ce concerto écrit en décembre 1775 se développe en trois mouvements : allegro aperto - adagio - tempo di minuetto. Dans le premier mouvement, la fausse et la véritable exposition sont séparées par un bref adagio récitatif confié au violon qui précède de peu la présentation du premier thème. Le pont construit sur un nouveau motif exposé par le soliste conduit au second thème de structure binaire ; après le développement central qui fait apparaître en ses trois sections une phrase nouvelle destinée au soliste, s'opère la réexposition au cours de laquelle apparaît la cadence, entre le trait et la période conclusive. L'adagio s'apparente à la forme sonate ; il est précédé d'un tutti en guise de prélude ; le style ornemental caractérise ce mouvement doté d'une cadence précédant la coda. Le final combine les structures du menuet et du rondo d'une manière

analogue à la forme rondo-sonate, le trio englobant le troisième couplet.

Concerto en ré *mineur (K. 466) pour piano et orchestre.* — Composé en 1785, il comporte trois mouvements : allegro - romance - rondo allegro assai. Le premier allegro est de forme sonate avec adjonction d'un troisième thème qui prend la place du thème de solo lors de l'entrée du piano ; la cadence précède une coda qui s'estompe lentement. La romance est dans la forme lied en trois parties qui adoptent chacune le principe du développement ternaire. La reprise adopte parfois le style de la variation. Le final est dans la forme rondo-sonate et comporte en guise de coda, après la cadence, une sorte de réexposition condensée des deux thèmes.

Concerto en ut *mineur (K. 491) pour piano et orchestre.* — Ce concerto dont les historiens n'ont pas manqué de souligner les accents prébeethovéniens date de mars 1786. Le premier allegro débute par un tutti où n'apparaissent que le thème initial et certains motifs de la réexposition ; la véritable exposition à deux thèmes (reliés par un pont très bref), qui succède à l'entrée du soliste, est suivie d'un troisième thème énoncé au tutti et repris sous une forme variée par le piano ; le trait et la coda conduisent au développement central qui est construit sur le thème initial et sur le thème de solo ; dans la réexposition le deuxième et le troisième thème sont inversés. Le larghetto central adopte la forme-lied en cinq parties et repose sur une phrase-lied en *mi* bémol :

Ex. 2. — Mozart, *Concerto en* ut *mineur (K. 491)*.

L'allegretto final débute à l'orchestre par un thème de forme binaire dont chacun des deux éléments comporte une reprise ; il est suivi de huit variations d'ordre mélodique, rythmique, harmonique ou contrapuntique ; la sixième d'entre elles est de style fugué.

BEETHOVEN Ludwig Van : *Concerto en ré majeur pour violon et orchestre (op. 61).* — Ecrite en 1806 et transcrite ultérieurement pour piano et orchestre par le compositeur lui-même, cette œuvre est le seul concerto de violon que Beethoven ait conçu. Le premier mouvement, allegro ma non troppo, se présente dans la forme sonate bithématique ; il est caractérisé par l'apparition très fréquente d'un thème rythmique de quatre notes répétées. A la fausse exposition présentée par l'orchestre succède l'entrée du soliste sur un thème de virtuosité qui précède immédiatement la véritable exposition à deux thèmes que se partagent clarinettes et bassons d'une part, le soliste d'autre part :

Ex. 3. — BEETHOVEN, *Concerto de violon*

Le développement central, très étendu, utilise les motifs de l'exposition en les présentant dans un ordre différent. Annoncée par les quatre notes répétées du début, la réexposition s'achemine vers la cadence et la coda qui s'achève par un développement terminal s'inspirant du second thème.

Le deuxième mouvement, larghetto, est bâti sur un thème unique en *sol* majeur avec six variations traitées dans le style ornemental ; il s'enchaîne

directement à l'allegro final qui est un rondo à trois couplets ; après une brève cadence, ce dernier mouvement s'achève sur une coda rappelant le thème du refrain.

Quatrième concerto pour piano et orchestre en sol *majeur op. 58.* — Les premières esquisses de ce concerto datent de 1803 ; commencé en 1805, il fut probablement achevé à la fin de l'année 1806 ou au début de 1807. La première audition fut donnée au théâtre An der Wien le 22 décembre 1808 : Beethoven était au piano. Entre un allegro moderato dans la forme sonate où le soliste expose d'emblée le thème principal, et un vivace de forme rondo-sonate, se situe l'andante con moto central qui a donné lieu à de nombreux commentaires ; Vincent d'Indy entrevoyait dans cette page célèbre une « lutte entre deux personnages de caractère différent » ; au thème rythmique énergique et brutal énoncé par l'orchestre s'oppose la mélodie plaintive et suppliante du soliste ; ce chant sublime s'amplifie, monte et s'exalte jusqu'à la cadence tandis que se fragmente peu à peu et s'estompe le terrible thème avant de s'effacer dans une dernière reprise évanescente et lointaine.

Cinquième concerto pour piano et orchestre en mi *bémol majeur op. 73.* — C'est l'ultime concerto de Beethoven pour piano et orchestre ; comme le quatrième, il est dédié à l'archiduc Rodolphe. Ecrit en 1809, il ne fut publié qu'en mai 1811 ; c'est probablement en raison des circonstances politiques qu'on l'appela très tôt « Concerto de l'Empereur ». Précédé d'une brillante introduction pianistique ponctuée d'interventions orchestrales, le premier tutti expose les deux thèmes principaux et une troisième idée, avant que le soliste entre sur une gamme chromatique suivie d'un trille ; le

développement se fait selon la coupe classique de la forme sonate ; la cadence, écrite par l'auteur, précède la conclusion construite sur les trois thèmes principaux. Le deuxième mouvement : adagio un poco molto est dans la forme lied en trois parties ; il s'enchaîne, après l'amorce du thème du rondo, au final : allegro ma non troppo, de forme rondo-sonate, l'orchestre concluant sur le thème du rondo.

CHOPIN Frédéric : *Premier concerto en* mi *mineur op. 11 pour piano et orchestre.* — Dédié au célèbre pianiste Kalkbrenner, ce concerto a été composé pendant l'été 1830 et donné en première audition au mois d'octobre de la même année à Varsovie. La version orchestrale de l'auteur ayant été jugée assez faible, l'œuvre a été réorchestrée à plusieurs reprises, notamment par André Messager dont on utilise généralement l'orchestration. Ce concerto comporte trois mouvements : allegro maestoso, larghetto, vivace. L'allegro, malgré sa liberté apparente, emprunte sa structure à la forme sonate construite sur deux thèmes. Le larghetto est une sorte de romance, proche de l'esprit des nocturnes : de forme très libre et de style ornemental, il reflète en son cours mélodique les aspirations nostalgiques et sensibles du compositeur romantique. Le vivace est un rondo à deux couplets d'une écriture brillante et d'un style proche de celui de l'improvisation.

MENDELSSOHN Félix : *Concerto en* mi *mineur op. 64 pour violon et orchestre.* — C'est à l'intention de son ami le violoniste Ferdinand David que Mendelssohn conçut cette œuvre qui est, selon de récentes découvertes, la deuxième du genre. Commencé

probablement en 1838, il ne fut achevé qu'en 1844 ; David en donna la première audition le 13 mars 1845 à Leipzig. Les trois mouvements de ce concerto se jouent sans interruption. L'allegro molto appassionato comporte une double exposition mais c'est le violon qui expose d'emblée, dès la seconde mesure, le premier thème ; le trait se place à la fin du pont modulant, avant le second thème qui est un motif de choral : la cadence, écrite, précède la réexposition qui s'achève par une coda. Le *si* du basson permet d'enchaîner directement sur l'andante qui est de forme lied à trois parties. Quelques mesures de style récitatif conduisent au final : allegretto non troppo, puis allegro molto vivace, de forme sonate s'achevant sur un développement terminal d'une éblouissante virtuosité.

SCHUMANN Robert : *Concerto en* la *mineur op. 54 pour piano et orchestre.* — En 1841, Schumann écrit à la demande de Clara une *Fantaisie pour piano et orchestre* qui deviendra en 1845 l'allegro affetuoso par lequel débute le présent concerto avec l'adjonction d'un intermezzo andantino grazioso et d'un allegro vivace. La première audition fut donnée le 1er janvier 1846 au Gewandhaus de Leipzig ; Clara

Ex. 4. — SCHUMANN, *Concerto de piano*

tenait la partie de soliste. Construit sur un motif cyclique, le premier mouvement se développe dans le style de la fantaisie au cours de tempi successifs : allegro affetuoso animato, andante espressivo, allegro (tempo primo) passionato, allegro (tempo

primo), animato, cadenza, allegro molto. L'intermezzo est de forme lied en trois parties ; il s'enchaîne au final (qui est de forme sonate) par un trait rapide des cordes. Le développement terminal a la vivacité du « perpetuum mobile ». Il est à noter que Schumann a écrit lui-même la cadence du premier mouvement.

Liszt Franz : *Premier concerto en* mi *bémol majeur pour piano et orchestre.* — Les deux concertos de Liszt ont une même genèse : commencés tous deux à Rome en 1839-1840, ils ne furent achevés qu'une dizaine d'années plus tard, en 1849, peu de temps après son arrivée à Weimar. La première audition du concerto en *mi* bémol fut donnée au château de Weimar le 17 février 1855 sous la direction de Berlioz, Liszt étant au piano. Celle du concerto en *la* eut lieu au théâtre de Weimar le 7 janvier 1857 sous la direction de l'auteur dont un de ses élèves, Hans von Bronsart, tenait la partie de piano.

Le concerto en *mi* bémol comporte cinq parties caractérisées par des tempi différents que l'on a coutume de grouper en trois mouvements. Il se joue sans interruption ; un thème principal parcourt l'œuvre :

Ex. 5. — Liszt, *Concerto n° 1*

L'allegro maestoso initial est de forme sonate ; un allegretto vivace dans l'esprit du scherzo, précédé d'un quasi-adagio tripartite et suivi d'un allegro animato, constitue le second mouvement ; l'allegro marziale animato du final reprend la

plupart des motifs déjà entendus dans l'esprit de la variation. L'ensemble ressemble plus à une immense rapsodie qu'à un véritable concerto.

Deuxième concerto en la *majeur pour piano et orchestre.* — De forme rapsodique comme le précédent, ce concerto se développe en six mouvements : adagio sostenuto assai, allegro agitato assai, allegro moderato, allegro deciso, marziale un poco meno allegro, allegro animato. Plusieurs thèmes circulent sous des formes variées à travers cette partition qui rassemble avec un rare bonheur toutes les formes éprouvées de la virtuosité pianistique.

SAINT-SAËNS Camille : *Deuxième concerto en* sol *mineur pour piano et orchestre op. 22.* — Destiné dans sa première conception au piano à pédalier, ce concerto qui fut composé en 1868 comporte trois mouvements. Encadré par deux cadences de l'instrument soliste (la première sans orchestre, la dernière avec un léger accompagnement), l'andante sostenuto initial adopte sous une forme très libre le plan de la sonate à deux thèmes. Le deuxième mouvement : allegro scherzando, est de forme sonate ; le premier thème exposé d'abord par le piano avant d'être repris par les instruments à cordes sera l'élément principal du pont ; un long trait de piano prépare l'entrée du second thème exposé deux fois ; le développement central se fonde sur le thème principal et sur des éléments empruntés au second thème. Le dernier mouvement est un presto de forme sonate mais aux deux thèmes habituels vient s'ajouter un troisième motif présenté dialectiquement par le piano et l'orchestre : il servira de base au solo de piano qui précède la réexposition ; une coda reprend ces éléments condensés pour conclure.

LALO Edouard : *Symphonie espagnole op. 21 pour violon et orchestre.* — Composée en 1874, donnée en première audition le 7 février 1875 par le célèbre violoniste Pablo de Sarasate, cette œuvre reçut un accueil triomphal. Après une fausse exposition, l'orchestre puis le violon solo énoncent le premier thème ; un ample tutti précède le second thème tendre et nostalgique, suivi de brillantes variations qui aboutissent à la réexposition. A cet allegro non troppo initial succède le second mouvement : scherzando. Sur l'évocation orchestrale du rythme de la séguedille, s'éploie au violon une sorte de danse de tour populaire dans le style de l'improvisation libre. Le troisième mouvement, intermezzo, oscille entre le rythme de la mauresque et celui de la habanera. L'œuvre s'achève sur un andante de forme A B A, proche de la forme lied, construit sur une phrase dont l'ampleur, le sentiment nostalgique et la gravité expressive sont particulièrement émouvants.

TCHAÏKOVSKI Pierre : *Premier concerto en si bémol mineur op. 23 pour piano et orchestre.* — Remanié en 1889, ce concerto a été composé en 1874 et dédié à Nicolas Rubinstein ; mais devant les critiques sévères de son hôte et ami, le compositeur reprit sa dédicace pour l'offrir à Hans de Bülow qui le fit connaître dans toute l'Europe. Une introduction monothématique, fondée sur une phrase ample et majestueuse sert de préface à l'œuvre. Celle-ci débute par un allegro con spirito, dans la structure rigoureuse de l'allegro de sonate classique avec la coda rituelle. Le deuxième mouvement, andantino semplice de forme A B A comporte un épisode central, prestissimo, dans l'esprit du scherzo dont le thème s'inspirerait, a-t-on dit,

d'une chansonnette populaire française : « Il faut s'amuser, danser et rire. » La forme très libre du final, allegro con fuoco, présente cependant quelques analogies avec la forme rondo-sonate. Il débute par un thème fulgurant de danse cosaque agrémenté de brillantes variations rythmiques et se poursuit par un rappel véhément et parfois tonitruant du motif de l'introduction. Par le jeu des imitations, une course échevelée s'engage entre le soliste et l'orchestre exprimant une intense joie de vivre. Le développement terminal est suivi d'une coda molto meno mosso, où reparaît majestueusement le deuxième thème dans le ton de *si* bémol majeur.

Brahms Johannès : *Concerto en ré majeur op. 77 pour violon et orchestre.* — Commencé en 1877 et achevé l'année suivante, ce concerto fut donné en première audition à Leipzig, le 1er janvier 1879, avec le concours de Joachim, son dédicataire, sous la direction de l'auteur. Brahms avait tout d'abord envisagé quatre mouvements mais, en définitive, il n'en conserva que trois, les éléments du scherzo prévu devant être utilisés ultérieurement dans le deuxième concerto pour piano en *si* bémol op. 83. Précédé d'une fausse exposition en tutti d'orchestre, le premier mouvement, allegro non troppo, est de forme sonate à trois thèmes ; le soliste entre sur une cadence précédant la véritable exposition dont le thème principal prend l'aspect d'un déploiement d'arpège :

Ex. 6. — Brahms, *Concerto de violon*

La coda, la cadence et le développement terminal succèdent à la réexposition pour clore ce mouvement initial. Le deuxième mouvement, adagio, est développé dans la forme lied en trois parties ; exposée par le hautbois, la phrase lied est reprise et ornée par le violon, puis elle se partage entre les deux instruments et la flûte la reprend une dernière fois avant la coda. L'allegro giocoso ma non troppo vivace qui termine cette œuvre est un rondo traité librement avec trois couplets et un refrain de tour populaire exposé par le violon et repris par les vents ; une brève cadence précède la coda poco più presto.

FAURÉ Gabriel : *Ballade en* fa *dièse majeur op. 19 pour piano et orchestre.* — C'est en 1880 que parut cette œuvre dans sa forme primitive pour piano seul ; selon Joseph de Marliave elle aurait été écrite alors que Fauré était encore sous l'impression des Murmures de la Forêt de Siegfried ; la version avec orchestre transfère aux instruments une part de la trame harmonique dont la partie de piano se trouve ainsi allégée. Les différents tempi qui se succèdent marquent les principales sections de l'œuvre : l'introduction andante cantabile expose au piano un thème rêveur qui fera l'objet de nombreux rappels ; l'allegro moderato qui suit expose le thème principal et se termine sur un dernier rappel

Ex. 7. — G. FAURÉ, *Ballade*

du thème de l'introduction ; un andante confie à l'orchestre l'exposition d'un second thème dont les

quatre apparitions successives sont suivies d'un long trait de piano ; à ce mouvement modéré s'enchaîne un allegro constitué par une série de développements mélodiques du second thème qui aboutissent à une cadence de virtuosité introduisant la dernière section de la ballade : andante, puis allegro molto moderato, combinant les deux thèmes principaux avec un nouveau motif ornemental.

FRANCK César : *Variations symphoniques pour piano et orchestre.* — Composée en 1885, dédiée à Louis Diémer, cette œuvre fut d'abord éditée sous forme d'une réduction à deux pianos en mars 1886 ; la version orchestrale ne fut publiée qu'en février 1894 ; la première audition avait été donnée sous les auspices de la Société nationale le 1er mai 1886. Construit sur un thème fait de deux éléments antagonistes qui s'affrontent dès le début, cet ouvrage comporte trois parties enchaînées groupant sans interruption au sein de chacune d'elles une série de variations de caractère commun : au sentiment dramatique et parfois pathétique du début succède une partie centrale plus expressive et presque contemplative qui précède la joie éclatante du finale. Par leur continuité qui rompt avec le principe de juxtaposition des structures classiques, ces variations se présentent plus comme une série de développements déductifs que sous l'aspect du thème varié traditionnel.

INDY Vincent d' : *Symphonie nº 1 en* sol *majeur pour orchestre et piano, sur un chant montagnard français, op. 25* dite « Symphonie cévenole ». — Terminée en automne 1886, cette œuvre, comme l'indique son titre, se présente davantage comme une symphonie d'orchestre avec adjonction d'un

piano principal que sous l'aspect d'un concerto véritable : « Le soliste ne règne pas sur l'ensemble, déclare Alfred Cortot (in *La musique française de piano*, t. I), mais il lui ajoute l'accent d'un timbre inaccoutumé, la nervosité stimulante de la percussion, la fluidité ou le mystère de précieux enveloppements sonores. » De conception cyclique, la symphonie cévenole repose sur une cellule thématique issue du terroir ; ce thème générateur qui sert de base aux trois parties de l'œuvre est présenté par le cor anglais dès le début (assez lent) et sert d'introduction au premier mouvement : modérément animé où se fait jour un second motif émergeant des ruisselants arpèges du piano et de la harpe associés ; après le développement, la coda ramène l'atmosphère agreste et poétique de l'introduction. Le deuxième mouvement assez modéré, mais sans lenteur, est conçu dans la forme lied en trois parties. Le finale, animé, est un rondo qui utilise de nombreux rappels cycliques du thème générateur, notamment pour le carillon obsédant de l'accompagnement qui en est une variante rythmique ; l'éblouissante strette finale et l'impétueuse coda qui couronnent l'œuvre parachèvent dignement l'impression de joie lumineuse qui en émane. Rappelons qu'Alfred Cortot considérait cette symphonie comme « la plus convaincante expression du génie de V. d'Indy ».

DVORAK Antonin Léopold : *Concerto en* si *mineur op. 104 pour violoncelle et orchestre.* — Trente ans après le premier concerto de violoncelle en *la* majeur, Dvorak achève en février 1895 cette œuvre commencée trois mois auparavant ; il réside alors à New York mais sa correspondance nous apprend qu' « il lui tarde de voir venir le printemps pour

être de nouveau parmi les siens » ; sa nostalgie du pays natal est particulièrement sensible dans les trois mouvements de ce concerto. L'allegro initial, conforme aux modèles romantiques, est de forme sonate à trois thèmes exposés par l'orchestre seul puis repris et développés par le soliste ; l'adagio ma non troppo adopte la forme lied en trois parties A B A ; le finale, allegro moderato, avec un refrain dont le motif est celui d'une chanson de marche, et trois couplets d'allure populaire tour à tour joyeux, poétiques et d'un lyrisme très accusé. L'œuvre s'achève dans un climat de sérénité pastorale.

CHAUSSON Ernest : *Poème en* mi *bémol majeur op. 25 pour violon et orchestre.* — Edité en 1896 à Leipzig par les soins de Breitkopf et Härtel, cet ouvrage fut créé le 4 avril 1897 aux Concerts Colonne. Dans ses « Souvenirs sur Ernest Chausson » (*La Vogue*, 15 août 1899), Camille Mauclair en analyse l'essentiel dans ces termes : « Le *Poème* est tout classique par le sens inflexible de l'unité, par la réduction de toutes les versions à une phrase centrale, farouche, sombrement expressive, que l'archet d'Isaye faisait si pathétiquement jaillir du fond d'un tumulte obscur élaboré dans les régions extrêmes de l'orchestre. » L'influence de César Franck et celle de Wagner sont notoires dans le *Poème* comme dans tous les autres ouvrages de Chausson : mais le charme et la poésie sensible qui en émanent lui confèrent une personnalité très représentative du génie si particulier d'Ernest Chausson.

RACHMANINOV Serge : *Deuxième concerto en* ut *mineur op. 18 pour piano et orchestre.* — Cette

œuvre comporte trois mouvements : les deux derniers furent composés en premier lieu et donnés en première audition le 2 décembre 1900 à Moscou dans une version à deux pianos. C'est ensuite seulement que fut écrit le mouvement initial : la Philharmonique de Moscou en donna la première intégralement le 27 octobre 1901. Le premier mouvement, moderato, est de forme sonate avec adjonction d'un troisième thème vers la fin de l'exposition ; il est précédé d'une introduction de piano en accords et se termine par une brève coda ; il n'y a pas de cadence. Le deuxième mouvement : adagio sostenuto, est de forme A B A ; précédé d'une introduction (orchestre puis piano) qui aboutit à l'entrée du thème principal, il comporte à la fin de la partie centrale une cadence ; elle précède la reprise du thème s'achevant sur la coda. Le troisième mouvement, allegro scherzando, de forme sonate, commence par une introduction d'orchestre très rythmée avec une cadence de piano précédant l'exposition du premier thème ; celui-ci reparaît en accords après le pont, suivi du second thème exposé par le hautbois solo et le piano ; après un ample développement central, la réexposition s'achemine vers la cadence et vers une brillante conclusion.

FAURÉ Gabriel : *Fantaisie op. 111 pour piano et orchestre.* — Elle date de 1919. Alfred Cortot qui en est le dédicataire et en fut le premier interprète s'exprime à son sujet en ces termes :

« Sans aucune préparation ambitieuse, le piano expose un thème clair et net que l'orchestre répète. Puis un dialogue paisible s'établit, qu'enveloppe l'arabesque légère des arpèges, rehaussé par moments d'une touche plus allègre. Un bref silence, et, sur un rythme persistant dont les dernières mesures avaient déjà fait pressentir l'impatience subite, se dessine un chaleureux motif à trois temps qui contraste par son

ardeur éloquente avec la calme éloquence du début. Puis presque identique à sa première exposition quant à ses contours extérieurs, mais plus fier, semble-t-il, et plus sûr de soi, comme vivifié par la vibrante atmosphère de l'intermède, réapparaît l'épisode initial qu'un développement ferme et volontaire conduit vers une conclusion lumineuse. »

PROKOFIEV Serge : *Troisième concerto* en *ut majeur op. 26 pour piano et orchestre.* — La genèse de cette œuvre s'étend sur plusieurs années : le motif du deuxième mouvement remonte à 1913, l'esquisse de l'ensemble à 1916, et les deux thèmes de l'allegro final viendraient de l'ébauche d'un quatuor abandonné par le compositeur en 1918. Achevé en 1921 et donné en première audition à Chicago, ce concerto conserve, en la rénovant, la forme traditionnelle en trois parties : un allegro initial à deux thèmes précédé d'une brève introduction mélodique ; un andante à variations dont le thème est présenté par l'orchestre ; un allegro final à deux thèmes parcouru d'un souffle épique jusqu'à sa conclusion brillante.

ROUSSEL Albert : *Concerto op. 36 pour piano et orchestre.* — Dans une lettre adressée au compositeur, Paul Dukas déclarait à propos de cette œuvre : « Il y a très longtemps, il me semble, que l'un de nous n'avait fait vibrer ces cordes graves, et trop des nôtres se complaisent au jeu des harmoniques, plus amusant peut-être, plus facile à coup sûr, ou du moins davantage sous la main. Tandis que celui-ci veut un toucher plus rare et qui vient de plus loin que les doigts. » Ecrit en 1927, ce concerto adopte la coupe traditionnelle en trois mouvements : allegro molto, adagio, allegro con spirito, avec les développements normaux qu'elle implique. Mais plus que la forme, c'est le style qui en fait l'originalité foncière.

« Une sévère et lucide discipline en régit le moyen extérieur qui n'est sensible à nulle complaisance, écrit A. Cortot *(op. cit.)*. L'instrument soliste y est traité rudement à la manière d'un complément nécessaire à l'argumentation musicale, mais dont le rôle, pour indispensable qu'il soit, ne vaut ni les égards des séductions techniques, ni les flatteuses attentions des sonorités engageantes. Il y est tenu avec fermeté à sa place qui n'est que d'ajouter aux timbres de l'orchestre, et tout au moins dans les deux morceaux animés, le relief des percussions viriles et des rythmes péremptoires. Ou encore, dans l'étonnant mouvement lent, d'insinuer la troublante équivoque de ces dissonances prolongées dont les vibrations accusent, comme d'une blessure secrète, les contre-chants d'une amère et nostalgique mélodie. »

Schmitt Florent : *Symphonie concertante op. 82 pour orchestre et piano.* — Fruit d'une commande américaine, commencée en août 1928 et achevée en octobre 1931 dans les Pyrénées, cette œuvre est dédiée à « Serge Koussevitzky et à la Boston Symphony Orchestra ». Envisagée à l'origine dans la forme et l'esprit du concerto, sa réalisation s'orienta rapidement vers une conception analogue à celle de la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy ; comme son titre l'indique, le piano s'ajoute à l'orchestre pour le parer d'un timbre supplémentaire particulier. Trois mouvements s'y succèdent, assez animé - lent - animé, d'une inspiration jaillissante et sans cesse renouvelée. Le 24 janvier 1937, elle déchaînait aux Concerts Colonne, dirigée par Paul Paray, un tumulte sans précédent ; dès le lendemain, un auditeur de vingt-quatre ans, Ch. Reiss, adressait au compositeur une lettre (citée par Yves Hucher) dont nous extrayons ces lignes :

« J'ai assisté hier à la scandaleuse attitude d'un public soi-disant éduqué ; j'ai même eu l'honneur de me faire traiter d'abruti et de vendu ; ceci n'est rien... J'espère que la stupidité du public ne vous a pas ému. Quelques-uns ont aimé votre force. Je suis l'un d'eux. Acceptez leur sincère hommage... Vous avez nettoyé la musique d'une sensiblerie absurde qui

l'étreignait depuis longtemps ; au sommet de votre carrière vous avez osé prouver que seul le sort de la musique vous intéresse et non le sort de votre œuvre monumentale. »

RAVEL Maurice : *Concerto en* sol *majeur pour piano et orchestre.* — Composé en 1931, il fut donné en première audition par Marguerite Long le 4 janvier 1932 à la salle Pleyel sous la direction du compositeur. L'allegramente initial repose sur deux thèmes : l'un de tour populaire, l'autre proche, par certains côtés, de la musique de jazz ; le développement central et le développement terminal font appel aux moyens percutants du piano ; une brève cadence soliste précède la réexposition où le second thème est présenté cette fois avec quelques modifications. L'adagio assai, proche de l'esprit de l'ancienne sarabande, se fonde sur un thème unique dont les apparitions successives se parent de mélismes ornementaux variés.

EX. 8. — RAVEL, *Concerto en* sol *majeur*

L'œuvre s'achève sur un presto fulgurant, introduit par une très éclatante introduction à laquelle participent le piano et l'orchestre : la virtuosité dévolue à l'instrument soliste rappelle parfois celle de la toccata.

Concerto pour la main gauche seule pour piano et orchestre. — Conçu la même année que le précédent, ce concerto écrit à l'intention du pianiste autrichien Wittgenstein amputé du bras droit au cours de la première guerre mondiale, a été donné en première audition en mars 1937 à la salle Pleyel avec Jacques Février sous la direction de Charles Münch. Il se

joue sans interruption et comporte deux sections lentes encadrant un allegro central dont un bref rappel termine l'œuvre. La trame continue est formée de nombreux motifs d'où émergent deux thèmes principaux apparaissant à différents registres. Deux cadences mettent le soliste en valeur.

BERG Alban : *Concerto pour violon et orchestre « A la mémoire d'un ange »*. — Achevé le 11 août 1935, quatre mois avant la mort du compositeur, dédié à la mémoire de la jeune actrice Manon Gropius, fille de la veuve de G. Mahler, morte à dix-huit ans, ce concerto relève de l'écriture dodécaphoniste et sérielle. La série génératrice repose sur l'alternance de tierces majeures et de tierces mineures :

EX. 9. — BERG, *Concerto de violon*

L'œuvre est en deux mouvements comprenant quatre sections réunies deux à deux ; précédé d'une courte introduction, l'andante initial, de structure ternaire rappelant le schème traditionnel A B A, s'enchaîne avec l'allegretto qui suit, dont la forme est celle du scherzo à deux trios. Le deuxième mouvement débute par un allegro en trois parties avec une section centrale en forme de cadence, et s'achève sur un adagio, choral et variations ; le thème du choral est une citation partielle du célèbre choral de J.-S. Bach : « Es ist genug... » fondée sur les quatre dernières notes de la série.

BARTÓK Béla : *Concerto pour orchestre*. — Composé pour le soixante-dixième anniversaire du chef d'orchestre Serge Koussevitzky qui en dirigea la

première audition le 1er décembre 1944 au Carnegie Hall de New York avec le Boston Symphony Orchestra, ce concerto utilise au maximum les ressources de timbres et de virtuosité de l'orchestre moderne : l'effectif instrumental fait notamment appel aux bois, trompettes et trombones par trois, à quatre cors, deux harpes, quintette à cordes et percussion. L'ensemble de l'œuvre se déroule en cinq mouvements. L'introduction construite sur deux motifs mélodiques s'enchaîne à l'allegro vivace de forme sonate. Le développement central comporte une double exposition de fugue, dont les sujets dérivent des éléments contraires du thème principal :

a) le thème

b) son renversement

Ex. 10. — Bartók, *Concerto pour orchestre*

La réexposition commence par le second thème. Le second mouvement « Jeu des couples » est un allegretto scherzando de forme lied A B A : sa partie centrale expose un thème de choral ponctué de caisse claire. Le troisième mouvement « Elégie » est un andante non troppo de coupe ternaire, précédé d'une courte introduction et suivi d'une coda ; un tempo plus vif, poco agitato, caractérise la partie médiane. L' « Intermezzo interrompu » constitue, allegretto, le quatrième mouvement ; encadrant une partie centrale étincelante, les parties extrêmes (début et fin) présentent les trois éléments qui les constituent dans un ordre inversé. L'œuvre s'achève sur un final presto. Une série de

fugatos conduit à une double fugue suivie d'une brillante coda. Par sa répartition particulière des groupes instrumentaux, cette œuvre s'apparente au genre du concerto grosso.

HUBEAU Jean : *Concerto héroïque en* si *majeur pour piano et orchestre.* — Cette œuvre, dédiée par le compositeur à sa mère, fut écrite en 1944 pendant la libération de Paris et donnée en première audition par les Concerts Lamoureux sous la direction d'Eugène Bigot le 22 décembre 1946 avec l'auteur au piano. Conçue en deux parties (deux hymnes), elle est délibérément écrite dans le style romantique de grande virtuosité du *Concerto de bravoure* ; c'est, en quelque sorte, une évocation allégorique de la Paix à laquelle les hommes seraient conviés par un héros imaginaire. Elle porte en épigraphe quelques vers de Victor Hugo, extraits de *La Légende des siècles* :

« Et les peuples viendront en foule te bénir,
« Quand la guerre mourra, quand, devant l'avenir,
« On verra, dans l'horreur des tourbillons funèbres,
« Se hâter, pêle-mêle au milieu des ténèbres,
« Comme d'affreux oiseaux heurtant leurs ailerons,
« Une fuite effrénée et noire de clairons. »

Face aux diverses tendances formelles ou abstraites qui se soucient davantage de science que de beauté, Jean Hubeau affirme, dans ce concerto, la précellence d'un art tourné vers la joie de vivre, délivré de toute métaphysique et dont la franchise d'accents, la clarté dans l'exposition des idées comme dans leur développement sont dans la plus pure tradition des grands maîtres français.

MESSIAEN Olivier : *Turangalila-Symphonie pour piano solo ondes Martenot solo et orchestre.* — De la notice rédigée par le compositeur nous extrayons

quelques passages qui éclairent le sens de cette œuvre apparentée au genre de la symphonie concertante :

« La *Turangalila-Symphonie* m'a été commandée par Serge Koussevitzky, pour le Boston Symphony Orchestra. Je l'ai écrite et orchestrée du 17 juillet 1946 au 29 novembre 1948. La première audition mondiale a eu lieu le 2 décembre 1949 à Boston (Etats-Unis) Symphony Hall, par le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Léonard Bernstein... C'est un chant d'amour, un hymne à la joie ; c'est encore un vaste contrepoint de rythmes (parmi lesquels) les rythmes non rétrogradables et les personnages rythmiques. Outre de nombreux thèmes afférents à chacun de ses dix mouvements, elle comporte quatre thèmes cycliques que l'on retrouve un peu partout au cours de l'ouvrage. Le premier thème cyclique, en tierces pesantes, presque toujours joué par des trombones fortissimo, a la brutalité lourde, terrifiante des vieux monuments mexicains. Il a toujours évoqué pour moi quelque statue terrible et fatale. Je l'appelle : thème-statue. Le deuxième thème cyclique, confié aux caressantes clarinettes, nuance pianissimo, est à deux voix, comme deux yeux qui se répètent... L'image de la fleur est ici la plus juste... Le troisième thème cyclique est le plus important de tous ; c'est le thème d'amour. Le quatrième thème cyclique est une simple succession d'accords ; plus qu'un thème, c'est un prétexte à des fonds sonores divers. La composition orchestrale est monumentale, elle est aussi des plus variées. Outre les bois et les cordes traditionnels, il faut mentionner les cuivres, claviers et percussions. Les cuivres sont nombreux et jouent beaucoup. Les thèmes sont souvent confiés aux trombones, aux cors, aux trompettes ; les aigus de la petite trompette en *ré* donnent du brillant à l'orchestre et ajoutent un cran de plus au fortissimo. Les claviers : glockenspiel, célesta, vibraphone, unis au piano solo et aux percussions métalliques, forment un petit orchestre au sein du grand orchestre, dont la sonorité et le rôle rappellent le gamelang de Bali. Les percussions (au nombre de quatorze) sortent de leur rôle d'assaisonnement : elles exécutent des contrepoints de durées et de véritables thèmes rythmiques. Enfin, deux instruments solistes se superposent à tout le reste : le piano solo, l'onde Martenot. La partie de piano solo est d'une telle importance, son exécution réclame une virtuosité si extraordinaire qu'on peut dire que *Turangalila-Symphonie* est presque un concerto pour piano et orchestre. De longues et brillantes *cadenza* s'insèrent dans les différents

mouvements, liant ensemble les éléments de développement et faisant partie de la forme. L'onde Martenot joue aussi un grand rôle. Tout le monde la remarque aux moments de paroxysme lorsqu'elle domine le fortissimo de sa voix expressive et suraiguë. Mais elle est employée aussi dans le grave et dans la douceur. J'ai fait usage de trois diffuseurs spéciaux : l'espace (donnant du lointain), la palme (vibrations par sympathie), le métallique (à chaque son correspond la résonance métallique d'un gong placé dans le diffuseur). L'œuvre a dépassé la centième exécution. »

Turangalila-Symphonie se divise en dix mouvements : Introduction - Chant d'amour 1 - Turangalila 1 - Chant d'amour 2 - Joie du sang des étoiles - Jardin du sommeil d'amour - Turangalila 2 - Développement de l'amour - Turangalila 3 - Finale.

Signalons encore de Pierre DOURY : *Ballade pour deux pianos et orgue* construite sur un thème central de choral en quatre parties enchaînées : prélude-choral-récit-finale. Cette œuvre très personnelle est un exemple probant de la possibilité, pour le compositeur d'aujourd'hui, de dépasser la tradition, en s'appuyant sur elle, sans en désintégrer le fondement tonal.

Chapitre III

RÉPERTOIRE SÉLECTIF

I. — L'ère classique et baroque en Europe (XVII^e et XVIII^e siècles)

1. L'Italie.

Andrea Gabrieli (1520-1586) : Grand novateur pour le nombre et la répartition des voix autant que dans l'interprétation du texte littéraire. Les concerti à 6 voix utilisent les cuivres, et le violon entre pour la première fois à l'église. Son neveu Giovanni Gabrieli (1557-1612) adapte les principes de la polyphonie polychorale à la musique instrumentale. Véritable créateur du style concertant dans les concerti de 6 à 16 voix (1587) conçus de concert avec son oncle.

Giovanni Bassani (1585-1615) : Deux livres de *Concerti ecclesiastici* de 5 à 12 voix (1598-1599).

Giovanni Valentini († 1649) : Sacri concerti, 2 à 5 voix (1625).

Giovanni Legrenzi (1626-1690) : Créateur de la sonate à trois et de la coupe ternaire. *Concerti musicali per uso di chiesa* (messe et psaumes à 3 et 4 voix avec orchestre, 1654), *Sacri e festivi Concerti* (8 voix et double chœur avec 5 instruments (1667).

Alessandro Stradella (1645-1681) : Auteur de quelques concertos grosso annonciateurs du style de Corelli. Dans ses cantates et oratorios a réparti l'orchestre d'accompagnement en deux groupes distincts : concertino et grosso.

Arcangelo Corelli (1653-1713) : Six recueils de musique instrumentale ; le sixième contient 12 concertos grosso dont 8 relèvent du style d'église et 4 du style de chambre. Par leur intérêt thématique et leur perfection formelle ces œuvres

représentent au plus haut point l'âge classique de la musique instrumentale italienne.

GIUSEPPE TORELLI (1658-1700) : Créateur du concerto grosso de coupe tripartite et précurseur immédiat de l'écriture symphonique a composé des œuvres de style concertant : *Concerto da camera* (1686), *Concertino per camera*, *Sinfonie a 3 e Concerti a 4* (1692), *Concerti musicali* (1698), *Concerti grossi con una pastorale per il S. S. Natale* (1709).

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725) et son fils Domenico (1685-1757) ont écrit tous deux des « Sinfonie » qui s'apparentent au genre de la symphonie concertante.

GIUSEPPE JACCHINI (1670-1727) : A composé des *Concerti per camera op. 4* (1701) et des *Concerti da chiesa e camera op. 5* (1703), pour trompette, violoncelle, cordes et orgue. Il est probablement l'auteur du premier concerto destiné au violoncelle.

TOMASO ALBINONI (1671-1750) : A réalisé une synthèse des styles de Corelli et Vivaldi qui annonce directement l'écriture symphonique. Citons parmi ses œuvres : 6 concerti à 5 (1700) et 36 concerti à 5 (1707-1722), 3 vol., ainsi que plusieurs concertos pour trompette, pour flûte et pour hautbois.

EVARISTE FELICE DALL'ABACO (1675-1742) : Auteur de 10 concerti da chiesa pour 4 instruments (1712-1714) et de 12 concerti à plusieurs instruments (1717-1730) qui réalisent la synthèse du style d'église et du style de chambre tout en s'inspirant à la fois des traditions française, allemande et italienne.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741) : Parmi les 554 pièces de musique instrumentale qu'on a pu lui attribuer avec certitude, figurent 454 concertos pour toutes sortes d'instruments solistes ou de concertino : 96 d'entre eux ont été publiés de son vivant en recueils dont les titres les plus célèbres sont : *L'Estro armonico op. 3* (1712), *La Stravaganza op. 4* (1712-1713), *Il Cimento dell'armonica op. 8* (1725) où figure la célèbre suite des *Saisons*. Ses concerti ripieni, au nombre d'une cinquantaine, sont en réalité de petits concerts sans solistes, pour cordes. Vivaldi a joué un rôle primordial par l'adoption de la coupe tripartite, par l'équilibre rigoureux qu'il impose à l'alternance des tutti et des soli, par la mise en valeur d'un instrument du concertino dans l'esprit du concerto soliste dont il s'avère, de ce fait, le véritable créateur. Ses concertos mettent tour à tour en valeur le violon, l'alto, le violoncelle, la guitare, la mandoline, la viole d'amour, le luth, la flûte, l'ottavino (piccolo), le hautbois, le basson, la trompette et le cor. J.-S. Bach a transcrit 11 ou 12 de ses concertos.

GIUSEPPE VALENTINI (1681-1746) : 12 concerti grossi à 4 et 6 instruments op. 7 (1710) et concerti à 4 violini, alto-viola, violoncello et basso continuo d'une grande liberté formelle dont l'auteur s'explique dans la préface de ses *Idée per camera* : s'il n'a pas conçu ses œuvres dans les règles traditionnelles, c'est, dit-il « pour faire plaisir aux auditeurs qui n'aiment pas d'être renfermés dans des bornes étroites ».

ALESSANDRO MARCELLO (1684-1750) : Parmi les œuvres qu'il a publiées sous le pseudonyme d'Eterio Stinfalico se trouvent quelques concertos. Son frère Benedetto (1686-1739) est l'auteur de concertos à 5 instruments (1701) parfois empreints d'humour.

FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762) : Cinq recueils de concertos grosso (1732-1746) dont le troisième est constitué par l'arrangement de 6 sonates, un recueil de concertos grosso (s.d.) tirés des sonates pour violon op. 5 de Corelli. Ces œuvres mettent en évidence la prédilection de l'auteur pour l'écriture fuguée et la valeur d'une technique que sa méthode de violon et son enseignement ont diffusées en Angleterre.

FRANCESCO MANFREDINI (1688-1748) : A publié des concertini et des *Concertini a due violone* (1704-1718) dans le style de son maître Torelli. Son fils Giovanni Vincenzo a écrit un concerto pour clavier non dénué d'intérêt.

LORENZO SOMIS (1688-1775) frère du célèbre violoniste, a composé quelques concertos pour violon (1722-1725).

PIETRO ANTONIO LOCATELLI (1690-1764) : 12 concertos grosso op. 1 (1721), *L'Arte del violino op. 3* (1733), contenant *12 concertos de violon, 6 Introduzioni teatrali e 6 concerti op. 4* (1735), *6 concertos à quatre op. 7* (1741) et *Contrasto armonico op. 10* (concertos à quatre).

GIOVANNI PLATTI (1690-1762) : A publié 6 concertos de clavecin ; restent manuscrits : 5 concertos pour le clavecin, un pour le violon et 22 pour « violoncello obligato ».

FRANCESCO MARIA VERACINI (1690-1750) : A laissé un certain nombre de concertos dont la plupart sont destinés à son instrument : le violon.

GIUSEPPE TARTINI (1692-1770) : A laissé 140 concertos de violon et quelques autres pour divers instruments : flûte, trompette, violoncelle. De cette abondante production restée en grande partie inédite, 20 concertos grosso ont été publiés.

GIUSEPPE SAMMARTINI (1693-1750), le Londonien, a publié 2 livres de *Concerti grossi*. Son frère Giovanni Battista (1698-1775), le Milanais, serait l'auteur de 2 800 compositions instrumentales où figurent de nombreux concertos pour violon et 6 instruments.

Leonardo Leo (1694-1744) : Nombreuses œuvres instrumentales dont 1 concerto pour 4 violons et 6 concertos pour violoncelle. Est aussi l'auteur d'un *Miserere* à 8 voix pour double chœur.

Jean-Baptiste Pergolèse (1710-1736) : 1 concerto de violon et 6 concertinos.

Felice de Giardini (1716-1797) : 6 concertos de violon.

Pietro Nardini (1722-1793) : 16 concertos de violon.

Giovanni Paesiello (1740-1816) : 6 concertos de piano, et un de harpe.

Tommaso Giordani (1740 - vers 1816) : 4 concertos de piano et un concerto de flûte.

Luigi Boccherini (1743-1805) : *La Sinfonia concertante* avec guitare obligée et les onze concertos de violoncelle (1770-1771) montrent l'influence que les écoles de Mannheim (pour les nuances), de Vienne (pour le lyrisme) et de l'Espagne (pour le rythme et l'ornementation) ont exercée sur son génie.

Giuseppe Giordano (1743-1798) : 6 concertos de violon.

Domenico Cimarosa (1749-1801) : Un concerto de piano, un de hautbois et un de trompette.

Muzio Clementi (1752-1832) : A écrit dès l'âge de douze ans une messe à double chœur dans le style de la tradition vénitienne. Parmi ses nombreuses œuvres pianistiques, on lui doit un concerto qu'il joua lui-même en 1799.

Giuseppe Antonio Capuzzi (1755-1818) : A écrit, entre autres œuvres, une symphonie concertante et un concerto de violon.

Ferdinando Carulli (1770-1841) : A laissé plus de 300 compositions pour guitare, parmi lesquelles figurent un certain nombre de concertos.

2. La France. — Le violon domine nettement toute la production concertante du XVIII^e^ siècle français ; sans méconnaître l'importance des bois et des cuivres en ce domaine, on peut affirmer que l'école française de violon est, avec l'Italie, l'une des premières du monde.

La première Méthode de violon publiée en France est celle de Monteclair : « Méthode facile pour apprendre à jouer du violon, avec un abrégé des principes de musique nécessaires pour cet instrument » ; elle précède de quelques dizaines d'années

les méthodes italiennes publiées à Paris, celle pour la flûte de Quantz (1752) et le *Traité des Agréments de Tartini* (1771). Les différentes Méthodes et les Traités français du XVIII^e siècle s'intéressent non seulement à la technique, mais aussi à l'esthétique ; ils donnent une importance extrême à la manière d'écrire et d'exécuter les ornements ; ils s'intéressent au premier chef à l'expressivité, au lyrisme ainsi qu'aux caractéristiques du Beau. La confrontation de la musique italienne et de la musique française est l'objet d'un débat critique qui est à l'origine des notions ultérieures d'esthétique musicale. Toutes les œuvres du XVIII^e siècle français se ressentent d'un affrontement qui leur est, en définitive, bénéfique.

GEORG MUFFAT (1653-1704), élève de Lully, est l'un des premiers compositeurs qui ait introduit en Europe centrale le concerto grosso dont il a énoncé les règles (forme, technique, exécution des agréments) dans la préface de son recueil de symphonies à 5 parties : *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium* (1695) ainsi que dans *Auserlesener... Instrumentalmusic* qui contient 12 concerti grossi à 2 violons, 2 violes, violoncelle et basse continue (Passau, 1701).

MICHEL MASCITTI (1664-1760) : Parmi ses œuvres, le recueil de 1727 contient quatre concertos à six : 2 violons et une basse pour le concertino avec 3 ripiénistes (violon, alto et basse). Napolitain d'origine, naturalisé français, parisien de 1704 à sa mort, il usa d'un style mixte dont il avoue l'origine dans la préface de l'op. 2 : « J'ay trouvé de si belles choses dans la musique françoise que je me suis appliqué à la concilier avec le goût italien. »

JACQUES AUBERT (1689-1753) : A fait paraître en 1735 le premier livre de concertos de violon composés par un Français : *Six concertos à quatre violons, violoncelle et basse continue* suivi, en 1739, d'un second livre au titre identique, en contenant quatre. Ils se présentent dans la coupe ternaire : allegro-aria-allegro sauf deux d'entre eux (Livre II, n^os 3 et 4) qui débutent par une introduction lente : largo-allegro-aria-allegro. Les n^os 1 et 5 du premier Livre se terminent par un menuet ; le n^o 3 du deuxième Livre s'achève sur une chaconne, et, à l'aria, se substitue parfois une gavotte : ce sont là survi-

vances de l'ancienne Suite. L'alto disparaît de l'instrumentation générale, ce qui renforce l'impression de contraste entre l'aigu et le grave. Le tutti et le solo reposent généralement sur des thèmes distincts, de caractère leste et pimpant dans les allegros et d'une grâce charmante dans les mouvements lents.

Joseph Bodin de Boismortier (1691-1755) : 6 concertos pour 5 flûtes traversières, sans basse, op. 15 (1727).

Jean-Marie Leclair dit l'Aîné (1697-1764) : A laissé deux recueils de *6 Concerto a tre violini, alto e basso* (op. 7 en 1737 et op. 10 en 1743). Le premier d'entre eux est le second recueil de concertos de violon qui ait paru en France ; il suit de près celui de J. Aubert publié deux ans auparavant. L'accompagnement est confié au quatuor à cordes soutenu par la basse continue : ces concertos peuvent donc être classés dans la catégorie « da camera ». D'inspiration monothématique, sauf de rares exceptions (Livre II, concertos 2 et 4), ils usent fréquemment de la variation comme procédé de développement ; l'ornementation, extrêmement riche et profuse, met en valeur toutes les ressources connues de la technique et de la virtuosité ; le langage harmonique fait appel à des modulations hardies, et l'alternance, judicieusement répartie, des mesures binaires et ternaires introduit une impression de variété qui fait de ces œuvres de type achevé des compositions similaires au milieu du XVIII^e siècle.

Francois Francœur (1698-1787) : *Concertino en* sol *majeur pour flûte et cordes.*

Michel Blavet (1700-1768) : *Concerto pour flûte, deux violons et basse* (en quatre mouvements).

Jean-Pierre Guignon (1702-1774) : A laissé un certain nombre de concertos ; il aurait exécuté lui-même le premier d'entre eux le 22 novembre 1730 ; la Bibliothèque de Dresde en possède deux autres qui dateraient de 1750, de coupe ternaire et monothématiques, usant à l'occasion du rythme de sicilienne, de la variation (double) et de la cadence à découvert. Selon Fétis il existerait aussi des concertos de cet auteur gravés à Paris.

Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770) : 6 concertinos à 4 parties (1740) et les *Symphonies d'un goût nouveau en forme de concerto pour les musettes, vielles, flûtes ou hautbois* (1752). Ces œuvres conçues dans l'esprit de la musique de chambre et de forme ternaire sont intéressantes par l'usage systématique du bithématisme et de la réexposition à la tonique. Toutefois la forme suite laisse encore sa trace dans le 6^e concertino qui s'achève sur un menuet avec double.

Etienne Mangean (s. d.) : A publié en 1735 deux recueils

intitulés : *Concert de Symphonie pour les violons, flûtes et hautbois :* ce sont des suites d'orchestre où l'on remarque l'exécution par trois instruments solistes de certains morceaux tandis que d'autres sont destinés à l'ensemble ; on peut donc voir dans ces trios une sorte de concertino alternant avec les ripiénistes. L'auteur qui se rallie au monothématisme use constamment du style d'imitation et, plus spécialement, de l'écriture en canon.

MICHEL CORRETTE (1709-1795) : A composé 21 *Concertos comiques* dont l'instrumentation comporte des indications intéressantes sur le rôle et la participation des instruments à vent.

JACQUES CHRISTOPHE NAUDOT (1710-1762) : 6 concertos en 7 parties pour flûte, 3 violons, alto et 2 basses *(Organo e violoncello o fagotto)* op. 11 (1735) ; 6 concertos à quatre op. 17 (1740).

ANDRÉ-JOSEPH EXAUDET (1710-1762) : Un concerto pour violon principal, 2 violons, alto et basse, en 3 mouvements : andante-largo-allegro ma non presto, de conception monothématique, usant de formules mélodiques très ornementées.

JOSEPH TOUCHEMOULIN (1727-1801) : 2 concertos à violon principal, d'inspiration monothématique.

PIERRE GAVINIÈS (1728-1800) : 6 concertos à violon principal, premier et second dessus, 2 hautbois, 2 cors, alto et basse op. 4 (1764). Concerto en *mi* majeur pour violon principal et orchestre (ms.). Dernière Etude en concerto composée pour l'instruction des élèves de première classe du Conservatoire. Ces concertos sont tous en 3 mouvements : vif-lent-vif ; la partie centrale est proche du style de la romance ; le monothématisme, sauf de très rares cas, est de règle ; les indications de nuances trahissent l'influence manifeste de l'Ecole de Mannheim ; la virtuosité y règne en de multiples cadences et de longs staccatos.

JEAN-FRANCOIS TAPRAY (1738-1819) : Un concerto pour orgue et orchestre et 4 symphonies concertantes pour violon, clavecin et pianoforte avec orchestre.

JOSEPH BOULOGNE, chevalier de Saint-Georges (1739-1799) : 12 concertos de violon (1773-1778) ayant pour effectif selon le titre habituel : violon principal, premier et second dessus alto et basse, hautbois ou flûtes et 2 cors *ad libitum*. Deux symphonies concertantes (1778) à 2 violes et orchestre en 2 mouvements : allegro et rondo.

FRANÇOIS-HIPPOLYTE BARTHELEMON (1741-1808) : Concerto à violon principal (Paris, 1775). *Two favourite solo Concertos for the violino* (Londres vers 1778).

JEAN-BAPTISTE JANSON (1742-1803) : Quelques concertos pour violoncelle, de facture très classique.

MARIE-ALEXANDRE GUÉNIN (1744-1835) : 2 concertos de violon (1769).

LOUIS-HENRI PAISIBLE (1745-1783) : 6 concertos de violon. Les 2 premiers (1771) sont écrits pour violon principal, premier et second dessus, alto et basse, flûtes ou hautbois et deux cors.

SIMON LE DUC (1748-1777) : 3 concertos pour violon et 2 symphonies concertantes. La deuxième (1775) était titrée : *S.C. pour 2 violons pouvant s'exécuter à grand et à petit orchestre.*

FRANÇOIS DEVIENNE (1760-1803) : A écrit pour les instruments à vent un certain nombre de morceaux concertants, notamment des concertos pour flûte et orchestre.

3. L'Europe centrale. — Soumis aux influences italienne et française dont ils s'efforcent de se dégager, les compositeurs de l'Europe centrale s'orientent vers le style symphonique avec l'école de Mannheim ; la seconde moitié du XVIII^e siècle est marquée par l'avènement d'un style national qui occupe une place prépondérante dans l'histoire du langage et des formes classiques de la musique. Certains traits, certaines tournures expressives annoncent déjà, au-delà des frontières strictes du classicisme, l'aube du Romantisme naissant.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644-1704) : A écrit un nombre appréciable d'œuvres pour le violon, d'une exécution souvent difficile en raison de la multiplication des doubles cordes et de la pratique très compliquée de la « scordature » que les violonistes (à la suite des luthistes) employaient depuis B. Marini (1629) et dont les compositeurs allemands de la fin du XVII^e siècle usaient couramment alors que les Français ne s'en servirent qu'en 1738, grâce à Corrette et Lemaire. Son concerto en *ut* majeur pour trompette, cordes et basse continue connaît aujourd'hui grâce au disque une certaine célébrité.

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) : A écrit un nombre considérable de concertos, d'une extraordinaire diversité : concertos simples pour violon, viole, alto, flûte, hautbois, hautbois d'amour, trompette, cor ; concertos doubles pour 2 altos, pour 2 clarinettes, pour flûte à bec et flûte traversière, flûte à bec et viole de gambe, flûte et hautbois, 2 flûtes ;

concertos triples pour : flûte, hautbois d'amour et viole d'amour, pour flûte, hautbois et violon ; concertos multiples pour 3 hautbois, 3 violons et violon concertant, pour trompette, 3 violons, 2 altos et violoncelle, pour flûtes à bec et basson ; auxquels s'ajoutent : un concerto pour cordes et basse continue en *mi* mineur, les concertos pour instruments divers inclus dans la *Musique de table* et la *Sinfonia* pour trompette, 3 trombones, flûtes et cordes. A partir des concertos quadruples, toutes ces œuvres s'apparentent plus ou moins au concerto grosso et à la symphonie concertante ; elles sont très représentatives de ce qu'on a parfois appelé le « baroque préclassique » chez les Allemands.

Christophe Graupner (1683-1760) : Concerto pour trompette et cordes.

Jean-Sébastien Bach (1685-1750) : On peut, dans son œuvre, rattacher au genre qui nous intéresse ici : 16 concertos de clavecin transcrits d'après divers auteurs (1708-1717) et une vingtaine de concertos pour un ou plusieurs solistes et orchestre c'est-à-dire : 2 concertos en *mi* et en *la* pour 1 violon (1720) ; 2 pour 2 violons, en *ré* mineur (1720) et *ut* mineur (1730) ; 7 pour clavecin et orchestre ; 3 pour 2 clavecins et orchestre ; 2 pour 3 clavecins et orchestre ; 1 pour 4 clavecins et orchestre, tous originaux ou transcrits entre 1729 et 1736 à Leipzig. Le hautbois, la flûte, le luth l'ont également inspiré, ainsi que l'esprit du concerto grosso qui anime les *6 Concertos brandebourgeois* (1721) dont nous avons parlé plus haut. Parmi les auteurs qu'il a transcrits, citons particulièrement : Vivaldi, A. Marcello, Telemann et J. E. von Sachsen Weimar.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) : Il laisse une cinquantaine de concertos pour clavier et quelques autres pour hautbois, flûte ou violoncelle ou trompette ainsi qu'un concerto en *fa* majeur pour 2 clavecins et 2 cors (1740).

Jean-Chrétien Bach (1735-1782) : Il est l'auteur de symphonies concertantes pour 2 orchestres, pour violon et violoncelle, pour 2 violons, pour hautbois, violoncelle et 2 cors, et d'un très grand nombre de concertos parmi lesquels on remarquera particulièrement : les concertos pour clavier et orchestre op. 1 (1763), op. 7 (1770) et op. 13 (1777), pour violoncelle en *ut* mineur, pour harpe en *fa* majeur, pour flûte en *ré* mineur, pour hautbois en *fa* majeur, pour basson en *si* bémol majeur et pour trompette.

Jean-Christophe-Friedrich Bach (1732-1795) : On lui doit notamment : plusieurs concertos pour clavier, un concerto grosso en *ut* bémol et un concerto double pour piano-forte, alto et orchestre en *mi* bémol majeur.

WILHELM-FRIEDMANN BACH (1710-1784) : A composé une dizaine de concertos dont les plus remarquables sont : celui pour 2 claviers en *mi* bémol et celui pour 2 claviers, 2 trompettes, 2 cors et timbales.

GEORGES FRÉDÉRIC HÄNDEL (1685-1759) : 12 concertos d'orgue (1738 et 1760) qui réalisent la synthèse de l'ancienne sonate et de l'ouverture à la française ; 6 concertos grosso pour orchestre op. 3, dits *Concertos de hautbois* (1734) : 12 concertos grosso pour cordes (1739) dont l'écriture et la forme révèlent l'influence de Corelli et de Vivaldi, auxquels s'ajoutent les ouvertures de certains oratorios : celle de Saül (1738) qui est un authentique concerto d'orgue ou celle du *Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1708) qui est un véritable concerto grosso, ainsi que les deux *concerti a due cori* qui sont la transcription, pour double orchestre, de grands chœurs d'oratorios.

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688-1758) : Un concerto en *ré* majeur pour trompette, 2 hautbois et orchestre non exempt d'influences françaises.

GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL (1690-1749) : A laissé quelques concertos ; les plus connus (à 4 et à 5) relèvent du genre de la symphonie concertante.

JOHANN MELCHIOR MOLTER (1695-1765) : 95 concertos et concertinos où la clarinette est dignement représentée.

ERNST GOTTLIEB BARON (1696-1760) : On trouve parmi ses œuvres un concerto pour luth, violon et basse assez original.

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773) : A composé, pour Frédéric le Grand qui l'honorait de son amitié, plus de 500 œuvres, dont 300 concertos pour 1 ou 2 flûtes. Ces compositions sont très représentatives du style baroque.

JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783) : Quelques concertos, dont celui en *sol* majeur pour mandoline et orchestre.

JOHANN GOTTLIEB GRAUN (1703-1771) : Quelques concertos pour violon et 6 concertos pour clavecin ou orgue dans le style baroque de l'Allemagne du Nord en faveur à la Cour de Prusse.

FRANZ XAVER RICHTER (1709-1789) : Représentant éminent de l'école de Mannheim a écrit quelques concertos, notamment pour flûte et pour trompette, avec accompagnement d'orchestre.

FRANZ BENDA (1709-1786) : A composé 15 concertos pour divers instruments. Son frère Jan Benda (1713-1752) a laissé parmi ses manuscrits un « Grave » pour violon et orchestre, d'honnête facture.

FRÉDÉRIC II (1712-1786) : 4 concertos pour flûte et orchestre à cordes dignes de cet amateur éclairé autant que d'un homme de goût.

GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL (1715-1777) : A laissé quelques concertos ; l'un des plus connus est celui pour harpe et orchestre en *sol* majeur, mais les plus célèbres sont ceux qu'il écrivit pour le clavecin, car son principal mérite est celui d'avoir été l'un des premiers à transposer avec talent, pour le clavier, la forme sonate épurée par l'école de Mannheim.

JOHANN WENZEL ANTON STAMITZ (1717-1757) : 12 concertos de violon ; les concertos propagés sous le timbre d'autres instruments ne sont probablement que des transcriptions des originaux pour violon.

KARL STAMITZ (1745-1801) : On lui doit plusieurs concertos pour flûte, pour piano et pour alto ainsi que 26 symphonies concertantes avec 1 à 3 instruments solistes, et une symphonie pour 2 orchestres. Ces œuvres offrent un exemple assez frappant du style galant que Mozart admirait.

JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL (1718-1788) : 2 concertos : celui en *ré* mineur est écrit pour clavecin, 2 bassons et cordes.

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783) : Serait l'auteur véritable d'un concerto pour clavecin en *ut* mineur attribué jusqu'ici à W.-F. Bach.

KARL FRIEDRICH ABEL (1725-1787) : A publié d'innombrables œuvres de style symphonique où se remarquent des concertos pour divers instruments : piano, flûte, etc., ainsi qu'une symphonie concertante à douze.

JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG (1727-1756) : A l'intention duquel J.-S. Bach composa les 30 variations qui portent son nom, laisse deux concertos pour clavier et cordes où le génie brille moins que le talent.

JOHANN WILHELM HERTEL (1727-1789) : A écrit des concertos simples pour violon, trompette, etc., et des concertos doubles (trompette et hautbois) ou multiples (trompette, 2 hautbois et 2 bassons).

JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER (1736-1809) : A publié des concertos pour divers instruments : harpe en *ut* majeur, orgue en *si* bémol majeur, trombone, etc.

JOHANN MICHEL HAYDN (1737-1806) : Quelques concertos : pour cor en *ré* majeur, pour trompette en *ré* majeur, pour violon en *la* majeur, pour alto, orgue et orchestre en *ut* majeur, dont les qualités certaines ont été quelque peu éclipsées par la célébrité de son frère Joseph.

JOSEPH HAYDN (1732-1809) : Ses œuvres dont le nombre dépasse 600, comptent une grande quantité de concertos : 20 pour clavecin (ou divertissements avec clavecin), 9 pour violon, 6 pour violoncelle et quelque 20 autres pour instruments divers : concertos simples (flûte, hautbois, orgue, cor,

trompette, baryton) ou concertos doubles pour violon, clavecin et orchestre en *fa* majeur, le dernier concerto, en *mi* bémol, étant destiné à 2 cors et l'orchestre.

Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) : 35 concertos pour : violon, piano, harpe, contrebasse, etc., qui s'avouent sans remords de tendance italianisante.

Johann Schobert (1740-1767) : 6 concertos pour clavecin et orchestre, et 2 symphonies concertantes pour violon, 2 cors et clavecin dont le style poétique et les accents préromantiques ont enchanté Mozart.

Ernst Eichner (1740-1777) : Nombreux concertos pour basson, harpe, clarinette, clavecin (dont l'un fut joué par Mozart à Munich en 1777), etc., dans le style de l'école de Mannheim.

Francesco Petrini (1744-1819) : Publia, entre autres œuvres concertantes, 4 symphonies pour harpe, flûte, 2 cors, 2 violons et basse, ainsi que 4 concertos pour harpe.

Jean-Baptiste Krumpholz (1745-1790) : qui suggéra au facteur Erard de construire la harpe à double mouvement, a écrit 6 concertos pour harpe d'un style très évolué pour son époque.

Ludwig August Lebrun (1746-1790) : 7 concertos de hautbois dans le style de Mannheim.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : En 1957, Carl de Nys dénombrait une cinquantaine de concertos « où se trouvent, disait-il, les sommets de l'art mozartien » et dont il énumérait ainsi les catégories : 7 concertos et 4 mouvements concertants pour violon (1775), 1 concerto pour 2 violons (1773) 1 concerto pour violon et alto KV 364 (1779), pour basson (1774), pour flûte (1778), 4 concertos et un rondo pour cor (1781-1786), un concerto pour 4 instruments à vent (hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre) KV 297 *b* (1778), un concerto pour clarinette (1791), 21 concertos (il y en aurait en réalité 27 en tenant compte de récentes découvertes) et 2 rondos pour piano, un concerto pour 2 pianos et un pour 3 pianos, auxquels on peut ajouter le *Concertone* en *ut* majeur, pour 2 violons, hautbois, violoncelle et orchestre K 190 (1773). N'est-il pas permis de reconnaître dans ces œuvres le signe précurseur de cette « musique pure » qu'Hanslick prônera en 1854 comme étant seule valable sur le plan de la beauté artistique ?

4. Les autres pays.

A) **Les Pays-Bas** ont apporté leur contribution au genre du concerto avec : H. J. de Croes (1705-1786), auteur de

concertos pour flûte ou pour flûte, violon et cordes, de style galant ; W. DE FESCH (1687-1760) auteur de quelques concertos de style vivaldien ; A. M. GRÉTRY (1741-1813) qui a écrit un concerto pour flûte ; J. B. LŒILLET (1653-1728) et son fils Jacques (1685-1746) ont écrit des concertos pour flûte, pour hautbois, pour flûte et 2 violons.

B) **En Grande-Bretagne,** on retiendra les noms de THOMAS ARNE (1710-1778), auteur d'agréables concertos pour orgue et de JOHN BASTON (concerto pour flûte à bec, cordes et orchestre).

II. — L'âge romantique en Europe et le néo-classicisme de la fin du XIX^e siècle

1. **L'Allemagne.** — C'est le berceau par excellence du romantisme, qu'il s'agisse de philosophie, de littérature, de poésie, de théâtre, ou de musique, ce dernier art, expression privilégiée des états d'âme et des élans affectifs, étant au centre du « Sturm und Drang » et de la Weltanschauung. C'est le moment où Schopenhauer identifie la musique à la Volonté en soi, alors que, selon lui, les autres arts expriment seulement le Vouloir-Vivre par l'intermédiaire des Idées ; c'est l'instant où Schelling considère l'architecture comme une musique figée, où Wackenroder s'exclame : « Pourquoi m'efforcé-je, fou que je suis, de fondre les mots jusqu'à en faire des sons ? Jamais je ne parviens à exprimer ainsi ce que je sens. Venez, sons, attirez-moi et délivrez-moi de cet effort terrestre et douloureux qui tend vers les mots, enveloppez-moi de vos rayons innombrables dans vos nuages d'or et élevez-moi jusqu'à l'antique étreinte du Ciel qui aime toute chose. » Walter Pater, vers la fin du XIX^e siècle, proclamera que tous les arts tendent

vers la condition de la musique. Qu'on ne s'étonne donc pas si les compositeurs ont alors confié la part la plus intime de leur être et de leurs pensées aux œuvres qu'ils ont écrites dans ce but. Le piano a été, dans ce domaine, le confident préféré de leurs élans joyeux ou nostalgiques, l'interprète le plus fidèle de leur vie intérieure, et c'est lui que nous trouvons le plus fréquemment à l'avant-garde de la musique romantique.

Ludwig Van Beethoven (1770-1827) : 5 concertos pour piano (1795 à 1809) ; 1 concerto pour violon (1806) ; 1 triple concerto pour piano, violon et violoncelle (1814) et 1 fantaisie pour piano, chœur et orchestre (1808). Si la forme de ces œuvres reste classique, le contenu s'efforce d'en repousser les limites ; l'idée est ici plus importante que le cadre qui lui sert de support.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) : 6 concertos de piano, 1 de trompette et 1 pour mandoline d'une inspiration mélodique charmante.

Ferdinand Ries (1784-1838) : 9 concertos pour piano.

Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) : A écrit 4 concertos dont 1 pour 2 pianos.

Carl Maria von Weber (1786-1826) : Ce compositeur qui est l'un des représentants les plus typiques du romantisme allemand a écrit : 2 concertos de piano, 1 concertstück pour piano et orchestre (parfois appelé *Concerto du croisé*), 2 concertos et 1 concertino pour clarinette, 1 concerto ainsi qu'un « andante et rondo hongrois » pour basson, et un concertino pour cor.

Franz Schubert (1797-1828) : N'a écrit, à notre connaissance, dans le style concertant qu'un rondo et un concertstück pour violon et orchestre.

Henri Herz (1803-1888) : A composé 8 concertos pour piano ; le dernier s'achève sur un final avec chœur.

Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) : A écrit 8 œuvres concertantes pour le piano : 2 concertos avec orchestre, 1 concerto avec cordes, 2 concertos à 2 pianos, 1 capriccio brillante, 1 rondo brillant et une *Sérénade et allegro gioscoso*, avec orchestre. Il a composé en outre 2 concertos de violon.

Robert Schumann (1810-1856) : Parmi les quelque 300 pièces qu'il a écrites pour le piano, figurent : le *Concerto en*

la *mineur op. 54* (1841-1845), 1 concertstück *(Introduction et allegro appassionato en* sol *majeur op. 92)* et 1 allegro de concert précédé d'une introduction, en *ré* mineur op. 134. On connaît également de lui un concerto en *ré* mineur ainsi qu'une fantaisie pour violon, 1 concerto en *la* mineur pour violoncelle et un concertstück en *fa* mineur pour 4 cors et orchestre.

Sigismond Thalberg (1812-1871) : 1 *concerto de piano en* mi *bémol.*

Carl Reinecke (1824-1910) : En dehors des nombreuses cadences qu'il a composées pour les concertos de Mozart, on lui doit plusieurs concertos pour le piano, pour la flûte et pour la harpe.

Johannès Brahms (1835-1897) : Néo-classique par la forme, romantique par la nature des idées, Brahms se situe au carrefour du classicisme et du romantisme. Son inspiration, d'esprit foncièrement symphonique, orientée vers la musique pure et très représentative des théories de l'art pour l'art qui avaient cours à cette époque, marque d'un caractère très personnel ses œuvres où figurent 4 concertos : 2 pour piano, 1 pour violon et 1 pour violon et violoncelle.

Max Bruch (1838-1920) : 1 concerto et une fantaisie écossaise pour violon et orchestre ; une pièce pour violoncelle et orchestre : *Kol Nidrei.*

Eugen d'Albert (1864-1932) : 2 concertos de piano et 1 de violoncelle.

Hans Pfitzner (1869-1949) : Passe pour être le dernier romantique allemand ; il laisse plusieurs concertos : celui pour violon est le plus connu.

2. La Hongrie, la Bohême, la Pologne et la Russie.

Franz Liszt (1811-1886) : C'est le représentant hongrois le plus éminent du romantisme. On lui doit : 2 concertos, la *Danse macabre*, une *Fantaisie hongroise, pour piano et orchestre*, ainsi qu'un *Concerto pathétique* (solo de concert).

Deux grands noms illustrent l'école de Bohême : Ignaz Moscheles (1794-1870) auteur de 7 concertos de piano, et Anton Dvorak (1841-1904) qui compte dans son abondante production : 1 concerto de piano ; 1 concerto, 1 romance et Mazurek pour violon ; 1 concerto, 1 rondo, et *Silence* (transcrit de *La Forêt de Bohême*) pour violoncelle et orchestre.

La Pologne peut s'enorgueillir de la célébrité mondiale de : Frédéric Chopin (1810-1849) qui a écrit pour piano et orchestre : 2 concertos, *Krakowiak*, *Fantaisie sur Don Juan*, *Fantaisie sur des thèmes polonais*, et *Polonaise.*

HENRIK WIENIAWSKI (1835-1880) : Laisse 2 concertos de violon et une *Polonaise* avec orchestre. Son frère Joseph a écrit un estimable concerto pour piano.

IGNACE PADEREWSKI (1860-1941) : Laisse un concerto de piano.

Huit grands noms parent l'école russe d'un certain prestige dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; ce sont :

ANTOINE RUBINSTEIN (1830-1894) : 5 concertos de piano.

MILY BALAKIREV (1837-1910) : Un concerto de piano.

PETER ILLITCH TCHAÏKOVSKY (1840-1893) : A écrit pour piano et orchestre : 3 concertos, 1 concerto-fantaisie, 1 andante et finale ; pour le violon : 1 concerto, une sérénade mélancolique, et une valse-scherzo ; pour le violoncelle : *Variations sur un thème rococo* et *Pezzo Capriccioso*.

NICOLAÏ RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908) : Un concerto de piano.

SERGE LIAPOUNOV (1850-1924) : Un concerto de violon, 2 concertos et une *Rapsodie ukrainienne pour piano et orchestre.*

ALEXANDRE GLAZOUNOV (1865-1936) : 2 concertos de piano, 1 de violon, et 1 concerto pour saxo et cordes.

ALEXANDRE SCRIABINE (1872-1915) : Un concerto de piano.

SERGE RACHMANINOV (1873-1943) : 4 concertos de piano.

3. **La France.**

FRANÇOIS ADRIEN BOÏELDIEU (1775-1834) : Un concerto pour piano et un concerto de harpe.

HECTOR BERLIOZ (1803-1869) : A peu pratiqué le genre du concerto ; on trouve cependant dans son œuvre une *Romance, rêverie et caprice op. 8* pour violon et orchestre et, dans le style concertant, la symphonie *Harold en Italie* avec alto principal, le rôle essentiel de l'instrument soliste étant ici de personnifier le héros.

CÉSAR FRANCK (1822-1890) : Les *variations symphoniques et Les Djinns* pour piano et orchestre.

EDOUARD LALO (1823-1892) : *Fantaisie norvégienne, Romance sérénade*, et 3 concertos pour violon et orchestre *(n° 1 en* fa, *n° 2 Symphonie espagnole, n° 3 concerto russe)* ; concerto pour violoncelle (1876) ; concerto pour piano (1889).

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921) : A écrit pour le piano : 5 concertos, allegro appassionato op. 70, *Rapsodie d'Auvergne op. 73*, et *Africa op. 89* ; pour le violon : 3 concertos, *Introduction et rondo capriccioso, Caprice andalou, Morceau de Concert op. 62, Havanaise* ; pour le violoncelle : 2 concertos. On lui doit aussi : *La Muse et le Poète* pour violon, violoncelle et orchestre, et la *Tarentelle pour flûte, clarinette et orchestre.*

Alexis de Castillon (1838-1873) : Son unique concerto de piano joué par Saint-Saëns en 1872 au Concert populaire connut un accueil hostile et totalement immérité.

Gabriel Fauré (1845-1924) : *Ballade* et *Fantaisie* pour piano et orchestre.

Vincent d'Indy (1851-1931) : *Symphonie sur un chant montagnard français* pour piano et orchestre ; *Choral* varié pour saxophone et orchestre.

Ernest Chausson (1855-1899) : *Poème* pour violon et orchestre.

Claude Debussy (1862-1918) : *Fantaisie* pour piano et orchestre (1890) ; *Rapsodie* pour orchestre et saxophone alto en *mi* bémol (1903) ; première rapsodie pour orchestre avec clarinette principale en *si* bémol (1911) ; *Danses* (sacrée et profane) pour harpe chromatique et cordes.

André Caplet (1878-1925) : *Conte fantastique* pour harpe et cordes ; *Epiphanie* pour violoncelle et orchestre.

4. La Belgique.

Henri Vieuxtemps (1820-1881) : 6 concertos de violon.

5. L'Italie.

Jean-Baptiste Viotti (1755-1824) : 29 concertos de violon.

Mauro Giuliani (1781-1820) : Quelques concertos de guitare.

Nicolo Paganini (1782-1840) : 5 concertos ainsi que des *Variations* pour violon et orchestre.

Gioacchino Rossini (1792-1868) : *Introduction, thème et variations* pour clarinette et orchestre ; *Variations* pour clarinette et orchestre.

Vincenzo Bellini (1801-1835) : 1 concerto (hautbois, cordes).

Giovanni Bottesini (1821-1889) : A écrit un *Grand duo pour violon, contrebasse et orchestre.*

Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) : A composé un certain nombre d'œuvres pour piano et orchestre parmi lesquelles un concerto comportant un final avec chœurs ; 1 concerto de violon ; un *Divertimento* pour flûte et orchestre.

6. La Norvège.

Edvard Grieg (1843-1907) : 1 concerto pour piano et orchestre.

Johann Severin Svendsen (1840-1911) : 1 concerto et 1 romance pour violon et orchestre ; 1 concerto de violoncelle.

7. **La Grande-Bretagne** est essentiellement représentée par les concertos pour piano, pour violon et pour violoncelle de FREDERIK DELIUS (1863-1934) et par les œuvres d'HENRY LITOLFF (1818-1891) : 1 concerto de violon ; 5 *Concerts-Symphonies* sorte de duos concertants pour piano et orchestre.

8. **L'Amérique** est honorablement représentée dans l'histoire du genre au XIX^e^ siècle, par les deux concertos de piano du compositeur EDWARD MACDOWELL (1861-1908).

III. — L'ère contemporaine. Le XX^e^ siècle : postromantiques et modernes

Le début du XX^e^ siècle a connu deux étapes très importantes dans l'évolution du langage musical, qu'il s'agisse de la syntaxe ou des structures formelles. Elles se situent avant et après la première guerre mondiale ; mais, depuis 1945, nous assistons à une véritable mutation qu'Edgar Varèse et Gustav Holst avaient amorcée une vingtaine d'années auparavant. Elle ne craint pas, de nos jours, d'aller jusqu'au bizarre et à l'insolite. C'est à ce vaste éventail qu'appartiennent principalement, sans que notre choix soit limitatif, les compositeurs suivants :

1. **La France.**

ALFRED BACHELET (1864-1944) : Compositeur de très grande valeur, dont les œuvres sont trop injustement délaissées aujourd'hui, a écrit une *Ballade* pour violon et une pièce pour cor et orchestre, dignes de retenir l'attention des interprètes.

GUY ROPARTZ (1864-1955) : laisse de nombreuses pièces concertantes pour violon, violoncelle, hautbois, trompette d'une rare élévation de pensée.

ALBERT ROUSSEL (1869-1937) : 1 concerto de piano et 1 concertino pour violoncelle.

MAURICE RAVEL (1875-1937) : A écrit 2 concertos de piano analysés plus haut.

JACQUES IBERT (1890-1962) : Divers concertos pour : violoncelle, flûte, hautbois, saxophone.

DARIUS MILHAUD (1892-1973) : A laissé, parmi son œuvre innombrable et universellement admirée, un très grand

nombre de concertos : 5 pour piano : 2 pour violon ; 2 pour alto ; 2 pour violoncelle ; quelques autres pour : flûte, harpe, trombone, percussion, harmonica, marimba ; le *Carnaval d'Aix* pour piano et orchestre et les *Quatre saisons* (voir plus haut p. 58).

GERMAINE TAILLEFERRE (née en 1892) : A écrit un nombre important de pièces concertantes : concerto grosso pour 2 pianos, orchestre et chœurs ; concertos de piano, de harpe et diverses œuvres où la voix joue un rôle concertant avec l'orchestre.

JEAN RIVIER (né en 1896) : A écrit une dizaine de concertos : piano, violon, flûte, ainsi que pour cuivres, timbales et cordes.

MARCEL DELANNOY (1898-1962) : Laisse un *Concerto de Mai* pour piano et orchestre.

FRANCIS POULENC (1899-1963) : Nous lègue des concertos : pour 1 piano, pour 2 pianos, pour orgue, pour clavecin *(Concert champêtre)* et orchestre.

HENRY BARRAUD (né en 1900) : Est l'auteur d'un concerto de flûte et d'un concerto de piano.

HENRI SAUGUET (né en 1901) : Concertos pour : piano, violoncelle, harmonica.

HENRI TOMASI (1901-1971) : Laisse plusieurs concertos pour : alto, flûte, cor, trompette, trombone, saxophone.

ANDRÉ JOLIVET (1905-1974) : A laissé une imposante série de concertos : piano, violoncelle, flûte, harpe, basson, trompette, ondes Martenot, percussion, ainsi qu'un concerto double (trompette, piano, cordes) et un concerto triple (basson, harpe, piano, cordes) ; une *Suite en Concert* pour flûte et percussion.

JACQUES DUPONT (né en 1906) : Est l'auteur d'un attachant concerto pour violoncelle.

JEAN MARTINON (1910-1976) : Est l'auteur de 2 concertos de violon et d'un *Concerto lyrique* pour quatuor à cordes et orchestre.

JEAN FRANÇAIX (né en 1912) : A écrit divers concertos, concertinos, et pièces concertantes pour : piano, violon, violoncelle, ainsi qu'un quadruple concerto pour flûte, hautbois, clarinette, basson et orchestre.

MARCEL LANDOWSKI (né en 1915) : A composé 2 concertos (piano, violoncelle) et un concerto pour ondes Martenot, orchestre à cordes, et percussions.

HENRI DUTILLEUX (né en 1916) : Un concerto pour violoncelle et orchestre : *Tout un monde lointain...*

JEAN HUBEAU (né en 1917) : 3 concertos : piano, violon, violoncelle.

RAYMOND GALLOIS-MONTBRUN (né en 1918) : Concertos pour : trompette, 2 clarinettes, et une symphonie concertante pour violon et orchestre.

SERGE NIGG (né en 1924) : Est l'auteur d'un concerto pour cordes, piano, percussion ; de *Variations* pour piano et 10 instruments, d'écriture sérielle ; d'un concerto de piano sur un thème périgourdin et d'un concerto de violon.

CHARLES CHAYNES (né en 1925) : 1 concerto pour cordes ; plusieurs concertos solistes pour : trompette, violon, piano, orgue ; *Commentaires concertants* pour violon et orchestre.

JEAN-MICHEL DAMASE (né en 1928) : Est l'auteur de concertos pour : piano, harpe, violon, et de *Variations* sur un thème de Rameau, pour clavecin et orchestre.

EMILE DAMAIS (né en 1906) : Un concerto de piano.

PIERRE-MAX DUBOIS (né en 1930) : 1 concerto pour saxophone et orchestre à cordes.

Au style concertant se rattachent aussi parmi les œuvres françaises contemporaines particulièrement intéressantes *Les Imaginaires IV* (orgue et orch.) de CLAUDE BALLIF (né en 1924) ; les *Jeux de Lumière* (trio à cordes et orch.) d'Alain BANCQUART ; *Séquence* (voix, batterie et divers instruments) de JEAN BARRAQUÉ (né en 1928) ; 2 concertos (ondes Martenot, guitare) et *Giocoso* (violon) de JACQUES BONDON (né en 1927) ; le *Concertino alla francese* (ondes Martenot, cordes et percussions) et *Récitatif* (violon) de JACQUES CHARPENTIER (né en 1933) ; *Passacaille*, *Ballade*, *Variations* (piano) de DANIEL-LESUR (né en 1908). *Le Réveil des oiseaux* (piano) d'OLIVIER MESSIAEN (né en 1908).

Nous espérons que le lecteur ne nous tiendra pas rigueur de clore ce recensement un peu sévère sur une note humoristique en citant textuellement l'information parue dans le journal *France-Soir* du samedi 23 avril 1977 : « Trois pianos de rechange seront nécessaires à MARC-HUGO FINALY, le pape de la musique gestuelle, pour donner son concert exceptionnel salle Cortot, le 3 mai... Il jouera, ce soir-là, en première mondiale, un *Concerto pour les fesses* qu'il a écrit en hommage à Arthur Rimbaud, ce qui donne une idée très précise des lieux où certains « génies » d'aujourd'hui vont chercher leur inspiration. »

2. L'Europe centrale.

C'est évidemment l'Ecole de Vienne qui domine en Autriche, avec le concerto pour piano d'ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951), le *Concerto de chambre* (piano, violon, 13 instruments à vent) et l'émouvant concerto de violon *A la mémoire d'un*

Ange (analysé plus haut p. 87) d'ALBAN BERG, ainsi que le *Concerto pour 9 instruments* d'ANTON WEBERN (1883-1945), toutes œuvres soumises dans leur langage aux lois sérielles de l'école.

L'Allemagne reste fidèle à ses traditions musicales avec les concertos (2 pour cor, 1 de violon, 1 de hautbois), *Burlesque* et *Don Quichotte* (violoncelle et orch.) de RICHARD STRAUSS (1864-1949), ainsi qu'avec les très nombreux concertos (piano, violon, alto, violoncelle, clarinette, cor, trompette, orgue) de PAUL HINDEMITH (1895-1963).

Bien qu'elle soit surtout orientée vers les recherches électro-acoustiques, l'école moderne allemande compte des représentants valables du style concertant en la personne de : WERNER EGK (né en 1901) auteur d'une *Sonate d'orchestre* et de la *Geigenmusik* (violon et orch.) ; de BERND ALOIS ZIMMERMANN (né en 1918) auteur de plusieurs concertos pour violoncelle, pour trompette, pour violon, violoncelle et hautbois ; de HANS WERNER HENZE (né en 1926) auteur de concertos pour violon, pour piano et d'un concerto double pour hautbois, harpe et cordes.

3. **L'Italie** reste fidèle au néo-classicisme traditionnel, avec le concerto de violon et l'*Iddolio-Concertino* (hautbois, cordes et 2 cors) de ERMANNO WOLF-FERRARI (1876-1948), avec le concerto pour hautbois et cordes d'ARRIGO PEDROLLO (né en 1878), le concerto pour guitare de MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968) ; Le *Petit Concerto* pour MURIEL COUVREUX (piano) de LUIGI DALLAPICOLA (1904-1975) offre plus de recherche et d'originalité. Par contre, d'autres compositeurs vont résolument de l'avant, tels : LUIGI NONO (*Varianti* pour violon solo, cordes et bois), BRUNO MADERNA (concerto de hautbois et *Hypérion III* pour flûte et orch.), et LUCIANO BERIO (*Serenata* pour flûte et 14 instruments ; *Chemins II et III* pour alto et orch.).

4. **L'Espagne** est représentée par : *Manuel de Falla* (1876-1946) auteur de *Nuits dans les jardins d'Espagne* (piano et orch.), *Rodolfo Halffter* (né en 1900) auteur d'un concerto de violon, et JOAQUIM RODRIGO (né en 1902) auteur de concertos pour piano, violon, violoncelle, harpe, et pour une guitare *(Concerto de Aranjuez)* ou pour 4 guitares *(Concerto andalou)* et orchestre.

5. **La Grande-Bretagne.** — Le style concertant est représenté principalement par BENJAMIN BRITTEN (1913-1976),

auteur d'un concerto de piano et d'un concerto de violon ; RICHARD RODNY BENNETT (né en 1936) auteur d'un concerto de piano.

6. **La Suisse** peut s'enorgueillir de trois grands noms : ERNEST BLOCH (1880-1959), auteur de *Schelomo* et *La Voix dans le désert* (violoncelle et orch.), d'un concerto de violon et de deux concertos grosso. FRANK MARTIN (1890-1974) a écrit : un concerto et une *Ballade* pour piano et orchestre, un concerto de violon, un concerto pour 7 instruments à vent, timbales, percussions et cordes, une *Petite symphonie concertante* pour harpe, clavecin, piano, et deux orchestres à cordes. ARTHUR HONEGGER (1892-1955) a écrit 2 concertos solistes (piano, violoncelle) et un concerto da camera.

7. **La Russie** est particulièrement riche en talents originaux : NIKOLAÏ TCHEREPNINE (1873-1945) et son fils Alexandre (1899-1977) ont écrit chacun un concerto de piano. IGOR STRAVINSKI (1882-1971) inscrit à son catalogue : 1 concerto sans orchestre pour 2 pianos ; 1 concertino pour quatuor à cordes ; un concerto, *Capriccio* et *Mouvements* pour piano et orchestre ; 1 concerto de violon ; 1 concerto pour orchestre de chambre *(Dumbartonoaks)* ; 1 concerto pour cordes et 1 concerto pour jazz *(Ebony concerto)*. SERGE PROKOFIEV (1891-1953) nous lègue 5 concertos de piano, 2 de violon, 1 concerto et la *Symphonie concertante* pour violoncelle. ARAM KHATCHATURIAN (né en 1903) est l'auteur de concertos pour piano, pour violon, pour violoncelle. KABALEVSKI (né en 1904) a écrit 5 concertos (3 pour piano, 1 pour violon, 1 pour violoncelle). DIMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975) a laissé 1 concerto pour piano, trompette et cordes, un second concerto de piano, un concerto de violon et un de violoncelle. KHRENNIKOV NICOLAÏEVITCH (né en 1913) est l'auteur de 3 concertos : pour piano, pour violon et pour violoncelle.

8. **La Finlande.** — JEAN SIBELIUS (1865-1957) a écrit 1 concerto, 2 sérénades et 6 humoresques pour violon et orchestre ainsi que 2 pièces (*Laetare anima mea* et *Dévotion*) pour violoncelle et orchestre.

9. **La Hongrie.** — BÉLA BARTÓK (1881-1945) est l'auteur de : 3 concertos et de rapsodies pour piano et orchestre ; 2 concertos, 2 rapsodies et 2 *Portraits* pour violon et orchestre ; 1 concerto d'alto ; 1 concerto pour orchestre ; 1 *Musique pour cordes, batteries et celesta* ; 1 concerto pour 2 pianos, percussion et orchestre.

10. **L'Ecole tchèque.** — Leo Janacek (1854-1928) laisse un *Capriccio* (main gauche) pour piano et instruments à vent. Bohuslav Martinu (1890-1959) a écrit : 1 concerto grosso ; 1 double concerto pour 2 orchestres à cordes ; et plusieurs concertos pour : alto, violoncelle, hautbois, clavecin, 2 pianos et orchestre.

11. **La Pologne.** — Citons : le *Concerto de Varsovie* (piano) de Richard Addinsell (né en 1904) et la *Musique pour trompette, percussion et cordes* de Grazyna Bacewicz (1909-1969).

12. **L'Amérique.** — Citons : le double concerto pour clavecin, piano et 2 orchestres de chambre ainsi que le concerto de piano d'Elliott Carter (né en 1908) ; le concerto de piano et la *Rhapsodie in blue* de George Gershwin (1898-1937) ; les *Variations concertantes*, les concertos de piano et de harpe de l'Argentin Alberto Ginastera (né en 1916) ; les 4 concertos de piano et celui de guitare du Mexicain Manuel Ponce (1882-1948) ; le concerto pour guitare, la *Fantaisie* pour saxo, 3 cors et cordes, la *Fantasia concertante* pour orchestre de violoncelles du Brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

CONCLUSION

Il semble logique, au terme de cette étude sur le concerto, de s'interroger sur l'avenir d'un genre que les mutations actuelles de l'écriture musicale pourraient remettre en cause. L'évolution que nous avons retracée, jointe aux exemples que nous avons évoqués, met en évidence la permanence des principes essentiels qui conditionnent l'existence de ce genre : nécessité d'établir des oppositions ou des contrastes, de quelque nature qu'ils soient, entre les divers éléments constitutifs de l'ensemble : timbres, tempi, intensités, rythmes, effectif et matériau agrégatif des groupes constituants ; obligation d'organiser une répartition comportant plus ou moins de relief ou de nuances fondues, de telle manière que ces éléments soient unis par une série de rapports organiques, générateurs de structures formelles aptes à satisfaire les normes de la beauté artistique.

L'orientation nouvelle des conceptions modernes de la musique est-elle susceptible d'engendrer, à partir de ces principes fondamentaux, des œuvres originales de style concertant ? c'est là tout le problème.

Depuis le début du XX^e siècle, les tendances novatrices de la musique se sont épanouies dans des directions extrêmement diverses ; l'écriture est devenue plus complexe et plus savante, les accords

se sont surchargés, le sens modal est venu s'ajouter à l'ancienne échelle tonale (lorsqu'il ne l'a pas supplantée), la rythmique a évolué sous l'influence du jazz et du *rag-time*, les thèmes d'inspiration se sont dégagés du folklore, de l'atmosphère littéraire ou picturale de ce temps, parfois même de la vie sociale, et se sont fréquemment abreuvés aux sources religieuses ; le symbolisme, le naturalisme, l'impressionnisme, autant que la condition sociale de l'artiste, ont eu leur part dans cette évolution à laquelle le genre du concerto n'a pas échappé.

A ce riche passé dont le recul semble avoir consacré l'apport, la jeune génération oppose un légitime et féroce désir de renouvellement qui se manifeste notamment par la voix des traditionalistes avancés, des dodécaphonistes, des progressistes, des adeptes de la musique concrète, des électro-acousticiens, et des fervents de l'ordinateur.

Pour les traditionalistes avancés, l'avenir du concerto ne pose aucun problème ; de même que Beethoven avait élargi les cadres du classicisme sans les briser pour autant, il est toujours possible d'aller au-delà des structures actuelles du concerto par un élargissement du langage, fondé sur l'enrichissement de la syntaxe et de la couleur orchestrale. Il en va tout autrement des autres tendances.

Le dodécaphonisme qui se réclame des théories et des œuvres de Schönberg repose, on le sait, sur la « série » dont les expositions successives doivent obéir à des lois bien déterminées, ce qui entraîne quelques contraintes dans le processus de la création, bien que le compositeur fixe lui-même l'ordre des sons sériels ; de plus, cette musique échappe à tout mouvement interne puisque, la tonalité étant abolie, tous les degrés se valent et qu'il n'y a plus de pôles d'attraction comme la tonique ou la domi-

nante du système classique : il ne peut donc y avoir en elle ni tension, ni détente ; tout au plus peut-elle paraître vivante et animée en fonction du rythme et du timbre : c'est à ce seul titre qu'elle peut envisager des contrastes originaux pouvant servir de base à un nouveau style concertant ; mais, étant, par nature, d'essence foncièrement statique, elle ne saurait exprimer autre chose qu'elle-même : c'est le type exemplaire de la musique absolue dont Hanslick avait rêvé.

S'il s'agit de progressisme, de « musique engagée », le processus créateur relève davantage d'un idéal politique ou social que d'un souci purement artistique ; il intéresse au premier chef le sociologue, mais il peut paraître secondaire, bien que non négligeable, à l'esthéticien qui s'appuie sur les seuls critères de la Beauté artistique. Néanmoins cet « engagement social » de l'artiste implique un esprit de lutte, de contestation, donc l'existence d'une dialectique qui peut fort bien servir de support et de symbole à certaines formes concertantes qu'il appartient au compositeur de définir et de déterminer.

Pour les adeptes de la musique concrète, le sentiment musical naît d'une organisation spéciale, d'une « orchestration » si l'on préfère, de bruits concrets enregistrés sur bande ; cette conception originale soulève d'assez graves problèmes sur la nature de l'Art en général et de l'art des sons en particulier. Les contrastes qui peuvent naître d'une confrontation savamment dosée de bruits hétérogènes sont, sans aucun doute, susceptibles d'engendrer des formes concertantes ; encore faudra-t-il délimiter les frontières entre le bruit et le son musical, entre le matériau brut et le matériau envisagé en fonction des rapports sensibles auxquels

on peut le soumettre. Nous voyons poindre le conflit entre l'Art et la Science.

Les électro-acousticiens en sont encore à sonder les zones inexplorées des phénomènes sonores ; c'est un stade de recherche où le matériau sonore s'enrichit de découvertes intéressantes ; si nous en jugeons par la plupart des œuvres qu'on nous a proposées jusqu'ici, l'utilisation de ces découvertes semble relever encore pour un certain temps du domaine purement expérimental. Cependant, il n'est pas exclu que la nature particulière de ces matériaux révèle des contrastes qu'il appartiendra aux compositeurs d'utiliser à des fins artistiques et non selon les concepts abstraits de la science : le genre du concerto en pourra prendre sa part.

Quant aux méthodes qui réduisent l'acte créateur à l'élaboration d'une programmation pour ordinateurs, elles témoignent d'une emprise certaine de la Science sur l'Art et d'une abdication de l'homme devant la machine, car celle-ci l'asservit, à coup sûr, puisqu'elle l'affranchit, en quelque sorte, de cet effort créateur qui est, nécessairement, à l'origine de toute démarche libératrice de l'esprit humain. Nous ne pensons pas que le style concertant puisse y trouver le moindre enrichissement.

Abandonnons également la recherche, fréquente aujourd'hui, du bizarre et de l'insolite qui ne sauraient, en raison de leur nature anarchique, s'accommoder de la fermeté structurale du concerto.

L'avenir des formes concertantes qui ne sont qu'un des aspects de la musique en général, est lié, on le voit, à l'éternel problème de l'expression musicale et à celui de la Beauté en matière d'art ; il n'exclut pas pour autant le brûlant problème des rapports de l'Art et de la Science qui est à l'origine de tous les malentendus actuels.

La musique est-elle un langage en soi ? Est-elle apte à transmettre un message humain, philosophique ou religieux ? ou bien n'exprime-t-elle rien d'autre qu'elle-même ? Son but est-il l'expression ou la beauté pure, ou les deux à la fois ? Et, si son but est seulement la Beauté, ne peut-on concevoir une beauté abstraite qui naîtrait uniquement de la technique, de l'organisation matérielle des divers éléments constitutifs de la musique, c'est-à-dire non plus seulement de sa fonction expressive, de son message humain ? En d'autres termes, existe-t-il une beauté inhérente à la matérialité de l'art et à cette seule matérialité ? Les formes concertantes peuvent, certes, se développer dans cette perspective, mais c'est en réalité toute la question de la spiritualité de la musique qui est en jeu ici. C'est peut-être la raison pour laquelle les compositeurs s'interrogent aujourd'hui avec tant d'anxiété, de fièvre et de véhémence parfois sur les destinées de leur art.

Continuation de la tradition, ou révolte consciente ? Transformation et enrichissement du langage musical, ou création d'une syntaxe entièrement nouvelle ? Maintien des formes du passé, fussent-elles élargies, ou élaboration de structures neuves et audacieuses ? Il est en tout cas réconfortant que de telles questions puissent encore se poser de nos jours car, quelle que soit l'issue de ce débat, l'inquiétude qu'il engendre ne peut que stimuler la pensée créatrice, l'aider à se préciser et l'inciter à s'affirmer en des œuvres nouvelles. Or, c'est bien dans cette création incessante et toujours insatisfaite que s'affirme la vraie grandeur de l'esprit humain et la vitalité de l'Art qui en est le fruit.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.
— *Haydn*, Paris, Alcan, 1909.
BRIDGMAN (Nanie), *La musique italienne*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
CAFFI (F.), *Storia della musica nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, 1855.
CHANTAVOINE (Jean) et GAUDEFROY-DEMOMBYNES (Jean), *Le romantisme dans la musique européenne*, Paris, A. Michel, 1955.
CORTOT (Alfred), *La musique française de piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932.
DAMAIS (Emile), *Le concerto pour piano et orchestre*, Paris, Larousse, 1950.
DUFOURCQ (Norbert), *Jean-Sébastien Bach : génie allemand ?, génie latin ?*, Paris, La Colombe, 1947.
ENGEL (H.), *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig, 1932.
GIRDLESTONE (C. M.), *Mozart et ses concertos pour piano*, Bruges et Paris, 2e éd., 1953.
HODEIR (André), *Les formes de la musique*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, Paris, 1909.
KRÜGER (W.), *Das concerto grosso in Deutschland*, 1932.
LA LAURENCIE (Lionel de), *L'école française de violon, de Lully à Viotti*, Paris, 1922-1924, et Genève, Minkoff, 1971.
PINCHERLE (Marc), *A. Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 2e éd., 1948.
— *Corelli et son temps*, Paris, Plon, 1954.
PRUNIÈRES (Henry), *Nouvelle histoire de la musique*, 2 vol., Paris, Rieder, 1933.
ROLLAND (Romain), *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Paris, A. Michel, éd. définitive, 1966.
— *Händel*, Paris, A. Michel, 3e éd., 1974.
SCHERING (Arnold), *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig, 2e éd., 1927.
TIERSOT (Julien), *La musique aux temps romantiques*, Paris, Alcan, 1930.
VAN DEN BORREN (C.), *Les débuts de la musique à Venise*, 1914.
VEINUS (A.), *The Concerto*, New York, 1945.
WALDKIRCH (F.), *Die konzertante Sinfonie der Mannheimer im 18. Jh.*, 1931.
WYZEWA (Th. de) et SAINT-FOIX (G. de), *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre*, Paris, Desclée, 1912-1946.

Les dictionnaires usuels, particulièrement ceux de : BRENET (M.), GROVE (G.), RIEMANN (H.). *Le Larousse de la musique*, dir. N. DUFOURCQ, 2 vol., 1957. *Dictionnaire de la musique*, dir. M. HONEGGER, première partie : *Les hommes et leurs œuvres*, 2 vol. ; deuxième partie : *Science de la musique*, 2 vol., Paris, Bordas, 1969-1976.

Les Encyclopédies : *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (dir. LAVIGNAC et LA LAURENCIE), Paris, Delagrave, 1913-1931 ; *La musique des origines à nos jours* et *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres* (2 vol.), dir. N. DUFOURCQ, Paris, Larousse, 1946 et 1965 ; *Encyclopédie de la Pléiade*, 2 vol., dir. ROLAND-MANUEL, Paris, Gallimard, 1960 ; *Musik in Geschichte und Gegenwart*, dir. F. BLUME, Cassel, Bärenreiter Verlag, 1949-1968.

INDEX DES NOMS CITÉS

Abaco (dall'), 45, 93.
Abel (K. F.), 102.
Addinsell (R.), 114.
Aichinger (G.), 17.
Albert (E. d'), 106.
Albinoni (T.), 32, 52, 65, 93.
Albrechtsberger (J. G.), 102.
Ambroise (saint), 7.
Arne (T.), 104.
Arrigoni (G. G.), 18.
Aubert (J.), 34, 37, 46, 47, 66, 96, 97.
Augustin (saint), 7.

Bacewicz (G.), 54, 114.
Bach (J.-Chrétien), 48, 51, 100.
Bach (J.-Christ.-Fr.), 53, 100.
Bach (J.-Séb.), 18, 24, 28, 37, 42, 54, 63, 87, 100.
Bach (K. Ph.), 52, 53, 100.
Bach (W. Fr.), 52, 101, 102.
Bachelet (A.), 109.
Balakirev (M.), 107.
Ballif (Cl.), 111.
Banchieri (A.), 15, 20.
Bancquart (Alain), 54, 111.
Bardi (G.), 10.
Baron (E. G.), 54, 101.
Barraqué (J.), 53, 111.
Barraud (H.), 110.
Barthélemon (F. H.), 50, 98.
Bartók (Béla), 39, 53, 87, 113.
Bassani (G.), 92.
Baston (J.), 104.
Beethoven (L. Van), 42, 43, 44, 48, 54, 71, 105, 116.
Bellini (B.), 108.
Benda (F.), 101.
Benda (J.), 101.
Benevoli (O.), 16.
Benguerel (X.), 54.
Berg (A.), 44, 54, 87, 112.
Berio (L.), 112.
Berlioz (H.), 57, 107.
Bernhard (Chr.), 21.
Bernstein (L.), 90.
Bertheaume (I.), 50.
Bethisy (J.-L. de), 35.
Biber (H. I. F.), 37, 99.
Bigot (E.), 89.
Bizet (G.), 39.
Blavet (M.), 97.
Bloch (E.), 29, 113.
Boccherini (L.), 37, 51, 95.
Boieldieu (F. A.), 107.
Boismortier (J. Bodin de), 34, 97.
Bondon (J.), 111.
Bononcini (G. M.), 18.
Bonporti (F. A.), 37.
Bottesini (G.), 108.
Boulogne (J.), 98.
Bouzignac (G.), 17.
Brahms (J.), 44, 48, 54, 78, 106.
Brenet (M.), 42.
Britten (B.), 112.
Bronsart (H. von), 75.
Brossard (S. de), 4.
Bruch (Max), 106.
Bulow (H. de), 77.
Burckmair, 16.
Burney (Ch.), 22.
Busoni (F. B.), 108.
Buus (J.), 13.
Buxtehude (D.), 21.

Cambini (G. G.), 49.
Cannabich (Chr.), 48.

Caplet (A.), 108.
Capron (N.), 49.
Capuzzi (G. A.), 95.
Carissimi (G.), 18.
Carter (E.), 55, 114.
Carulli (F.), 95.
Castello (D.), 11, 20.
Castelnuovo-Tedesco (M.), 112.
Castillon (A. de), 108.
Cavalieri (E. de), 10.
Chambonnières (J. Champion de), 27.
Charpentier (J.), 111.
Chausson (E.), 57, 82, 108.
Chaynes (Ch.), 111.
Chopin (Fr.), 56, 73, 106.
Chostakovitch (D.), 54, 113.
Cima (P.), 15.
Cimarosa (D.), 95.
Clementi (M.), 95.
Corelli (A.), 18, 21, 22, 26 à 28, 34, 46, 61, 63, 65, 92, 93, 94, 101.
Corrette (M.), 46, 52, 54, 98, 99.
Cortot (A.), 81, 83, 85.
Couperin (Fr.), 46.
Couvreux (Muriel), 112.
Croes (H.-J. de), 54, 103.

Dallapicola (L.), 112.
Damais (E.), 111.
Damase (J .M.), 111.
Daniel Lesur, 111.
Davaux (J.-B.), 49.
David (F.), 73-74 .
Debussy (Cl.), 56, 108.
Delannoy (M.), 110.
Delius (F.), 109.
Devienne (F.), 99.
Diemer (C.), 80.
Ditters von Dittersdorf, 103.
Doni (G. B.), 10.
Doury (P.), 91.
Dubois (P. M.), 111.
Du Caurroy (E.), 17.
Dufay (G.), 9.
Dufourcq (N.), 25.
Dukas (Paul), 84.
Dupont (Jacque), 110.
Dutilleux (H.), 110.
Dvorak (A. L.), 81, 106.

Egk (Werner), 112.
Eichner (E.), 103.
Emmanuel (M.), 8, 25.
Erard, 103.
Erlebach (Ph. E.), 19.
Exaudet (A. J.), 98.

Falconieri (A.), 11.
Falla (M. de), 112.
Fasch (J. F.), 52, 101.
Faure (G.), 56, 57, 79, 83, 108.
Fesch (W. de), 104.
Fetis, 97.
Février (J.), 86.
Finaly (M. H.), 111.
Fontana (G. B.), 21.
Formé (N.), 17.
Förster (C.), 21.
Francaix (J.), 110.
Francesco da Milano, 5.
Franck (C.), 56, 80, 82, 107.
Francœur (F.), 97.
Frédéric Le Grand, 101.

Gabrieli (A.), 13, 14, 18, 92.
Gabrieli (G.), 13 à 15, 18, 20, 92.
Galilée (Vincent), 10.
Gallois-Montbrun (R.), 111.
Gallus (J.), 17.
Gastoldi (G.), 9.
Gavinies (P.), 50, 98.
Geminiani (Fr.), 63, 94.
Gershwin (G.), 56, 114.
Giardini (F. de), 95.
Ginastera (A.), 114.
Giordani (T.), 95.
Giordano (G.), 95.
Giuliani (M.), 108.
Giuliano (G.), 52.
Glazounov (A.), 107.
Goldberg (J. G.), 102.
Gossec (F. J.), 50.
Graun (J. G.), 101.
Graupner (Chr.), 23, 100.
Gregori (G. L.), 21.
Gretry (M.), 49, 104.
Grieg (E.), 108.

Gropius (Manon), 87.
Guénin (M.-A.), 49, 50, 99.
Guérin, 49.
Guignon (J.-P.), 97.
Guillaume de Machault, 8.
Guillemain (L. G.), 47, 97.

Halffter (R.), 112.
Händel (G. F.), 24, 28, 42, 65, 101.
Hanslick (E.), 103, 117.
Hasse (J. A.), 101.
Hassler (H. L.), 17.
Haydn (Joseph), 37, 48, 54, 68, 102.
Haydn (Michel), 68, 102.
Heinichen (J. D.), 23.
Henze (H. W.), 54, 112.
Hertel (J. W.), 52, 53, 102.
Herz (H.), 105.
Hindemith (P.), 29, 112.
Holst (G.), 109.
Honegger (A.), 113.
Hubeau (Jean), 89, 110.
Hucher (Yves), 85.
Hugo (Victor), 89.
Hummel (N.), 105.

Ibert (J.), 109.
Indy (V. d'), 39, 55, 72, 80, 81, 85, 108.
Isaye (E.), 82.

Jacchini (G. M.), 37, 93.
Janacek (L.), 114.
Janson (J. B.), 99.
Joachim (J.), 78.
Jolivet (A.), 39, 54, 110.

Kabalevski (D.), 113.
Kalkbrenner (F.), 73, 105.
Kaminski (H.), 29.
Katchaturian (A.), 113.
Kempis (J. F. a), 4.
Kirnberger (J. P.), 102.
Köchel, 68.
Koussevitzky (S.), 85, 87, 90.
Kraft (A.), 69.
Krenek (E.), 29.
Krumpholz (J.-B.), 103.

La Laurencie (L.), 35, 50, 67.
Lalo (E.), 57, 77, 107.
Landowska (W.), 38.
Landowski (M.), 39, 110.
Lassus (R. de), 14, 16.
Lebrun (L. A.), 103.
Leclair (J.-M.), 34, 37, 66, 97.
Le Duc (l'Ainé), 49.
Le Duc (Simon), 99.
Legrenzi (G.), 15, 92.
Lemaire (L.), 99.
Leo (L.), 16, 95.
Liapounov (S.), 56, 107.
Liszt (Fr.), 43, 56, 75, 106.
Litolff (H.), 56, 109.
Locatelli (P. A.), 37, 63, 94.
Loeillet (J. B.), 104.
Loeillet (Jacques), 104.
Long (M.), 86.
Lully (J.-B.), 31.

Macdowell (E.), 109.
Maderna (B.), 112.
Mahler (G.), 87.
Malvezzi, 10.
Manfredini (Fr.), 94.
Manfredini (G. V.), 94.
Mangean (Et.), 97.
Marcello (A.), 94, 100.
Marcello (B.), 94.
Marenzio (L.), 10, 99.
Marini (B.), 11.
Marliave (J. de), 79.
Martin (F.), 47, 51, 53, 113.
Martinon (J.), 110.
Martinu (B.), 51, 114.
Mascitti (M.), 34, 96.
Mattheson (J.), 21, 46.
Mauclair (C.), 82.
Mendelssohn-Bartholdy (F.), 54, 73, 105.
Merula (T.), 11, 21.
Merulo (Cl.), 13.
Messager (A.), 73.
Messiaen (O.), 39, 56, 89, 111.
Milhaud (D.), 39, 58, 109.
Molter (J. M.), 38, 101.
Monteclair (M. Pinolet de), 95.
Monteverdi (Cl.), 15.
Moscheles (I.), 106.
Moyreau (Chr.), 4.

Mozart (W. A.), 38, 39, 42, 43, 44, 48, 51, 52, 54, 69, 102, 103, 106.
Muffat (G.), 19, 21, 22, 96.
Munch (Ch.), 86.
Muthel (J. G.), 52, 102.

Nardini (P.), 95.
Naudot (J. Chr.), 98.
Navoigille (G.), 50.
Neri (M.), 21.
Nicolaievitch (K.), 113.
Nigg (S.), 111.
Nono (L.), 112.
Nys (Carl de), 103.

Obrecht (J.), 9.
Ockeghem (J. de), 9.
Ortiz (D.), 10.

Paderewski (I.), 107.
Padovano (A.), 13.
Paesiello (G.), 95.
Paganini (N.), 108.
Paisible (L. H.), 49, 99.
Parabosco (G.), 13.
Paray (Paul), 85.
Pater (Walter), 104.
Pedrollo (A.), 112.
Pergolèse (J.-B.), 95.
Peri (J.), 10.
Petrini (F.), 103.
Pfitzner (H.), 106.
Pierne (G.), 55.
Pincherle (M.), 62.
Pirro (A.), 21.
Pitoni (G.), 16.
Platti (G.), 94.
Ponce (M.), 114.
Poulenc (Fr.), 54, 110.
Praetorius (M.), 3, 14.
Prokofiev (S.), 51, 58, 84, 113.
Purcell (H.), 37.

Quantz (J. J.), 35, 37, 47, 96, 101.

Rachmaninov (S.), 56, 82, 107.
Rameau (J.-Ph.), 46.
Ravel (M.), 44, 86, 109.
Reger (M.), 29.
Reinecke (C.), 106.
Reiss (Ch.), 85.
Richter (F. X.), 101.
Ries (F.), 105.
Rimbaud (A.), 111.
Rimski-Korsakov (N. A.), 57, 107.
Rist (J.), 21.
Rivier (J.), 54, 110.
Rodrigo (J.), 54, 112.
Rolland (Romain), 65.
Ropartz (G.), 109.
Rossini (G.), 108.
Rousseau (J.-J.), 4, 6.
Roussel (A.), 84, 109.
Rubinstein (A.), 107.
Rubinstein (N.), 77.

Sachsen-Weimar (J. E. von), 100.
Saint-Georges (le chevalier de), 49, 50, 51, 98.
Saint-Saëns (C.), 56, 76, 107.
Sammartini (G. ou G. B.), 36, 49, 94.
Sarasate (P. de), 77.
Sauguet (H.), 39, 110.
Scarlatti (A.), 51, 93.
Scarlatti (D.), 51, 93.
Schelling (F. G. J.), 104.
Schmelzer (J. H.), 18.
Schmitt (Fl.), 85.
Schobert (J.), 51, 103.
Schönberg (A.), 111, 116.
Schopenhauer (A.), 104.
Schubert (Fr.), 105.
Schumann (R.), 55, 74, 75, 105.
Schutz (H.), 17.
Scriabine (A.), 107.
Sibelius (J.), 113.
Somis (G. B.), 36.
Somis (Lorenzo), 36, 94.
Stamitz (A.), 37, 102.
Stamitz (J.), 50.
Stamitz (K.), 37, 48, 51, 102.
Stinfalico (E.), 94.
Stölzel (G. H.), 23, 54, 101.
Stradella (A.), 18, 21, 92.
Strauss (R.), 56, 58, 112.
Stravinski (I.), 30, 113.

Svendsen (J. S.), 108.
Sweelinck (J. P.), 17.

Tacchini (G.), 23.
Taglietti (G.), 32, 45.
Tailleferre (G.), 110.
Tapray (J. F.), 51, 98.
Tartini (G.), 37, 94, 96.
Tchaïkovski (P.), 77, 107.
Tcherepnine (A.), 113.
Tcherepnine (N.), 113.
Telemann (G. P.), 23, 28, 34, 37, 52, 53, 99, 100.
Thalberg (S.), 106.
Tomasi (H.), 110.
Torelli (G.), 18, 21, 22, 23, 26, 31 à 33, 36, 37, 42, 45, 52, 93, 94.
Touchemoulin (J.), 50, 98.

Ucellini (M.), 11.

Vachon (P.), 50.
Valentini (G.), 92, 94.
Varèse (E.), 109.
Veracini (F. M.), 94.
Viadana (Lodovico), 16.
Vieuxtemps (H.), 108.
Villa-Lobos (H.), 51, 55, 114.
Villeneuve (A. de), 47.
Viotti (J. B.), 50, 108.
Vitali (F.), 5.
Vivaldi (A.), 15, 22, 23, 27, 33, 36, 38, 42, 46, 52, 61, 65, 93, 100, 101.
Volbach (F.), 24.

Wackenroder (G. H.), 104.
Wagenseil (G. C.), 102.
Wagner (R.), 82.
Weber (C. M. von), 39, 55, 105.
Webern (A.), 112.
Wenzel (J.), 37.
Werner (F.), 51.
Wieniawski (H.), 107.
Wieniawski (J.), 107.
Willaert (A.), 11 à 13.
Wittgenstein, 86.
Wolf-Ferrari (E.), 52, 112.

Zarlino (G.), 11.
Zimmermann (B. A.), 54, 112.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE

MORPHOLOGIE DU CONCERTO

CHAPITRE PREMIER. — **Généralités** 7

I. Les origines diffuses, 7. — II. Genèse du concerto, 11. — III. Les formes primitives du concerto, 17.

CHAPITRE II. — **Les formes dualistes** 20

I. Le concerto grosso, 20. — II. Le concerto soliste, 30.

CHAPITRE III. — **Les formes concertantes** 45

I. Les concerts à plusieurs instruments et les concerts de symphonie, 45. — II. La symphonie concertante, 48. — III. Les instruments solistes dans la symphonie concertante, 50.

DEUXIÈME PARTIE

LES AUTEURS ET LES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER. — **Les recueils notoires** 61

CHAPITRE II. — **Les œuvres typiquement représentatives** 68

CHAPITRE III. — **Répertoire sélectif** 92

I. L'ère classique et baroque en Europe (XVII^e^ et XVIII^e^ siècles), 92. — II. L'âge romantique en Europe et le néo-classicisme de la fin du XIX^e^ siècle, 104. — III. L'ère contemporaine. Le XX^e^ siècle : postromantiques et modernes, 109.

CONCLUSION 115

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 121

INDEX DES NOMS CITÉS 123

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
1978 — N° 26 078

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1686 **Keynes et le keynésianisme** (P. Delfaud)

1687 **Le mondialisme** (L. Périllier et J.-J. L. Tur)

1688 **La littérature soviétique** (A. Préchac)

1689 **Les biens immobiliers** (J.-L. Montigny)

1690 **Les agents de l'Etat** (M. Piquemal)

1691 **Les instruments de percussion** (J.-P. Vanderichet)

1692 **La démocratie chrétienne** (P. Letamendia)

1693 **La nouvelle géographie** (P. Claval)

1694 **Le tourisme international** (R. Lanquar)

1695 **La poésie française du XIXe siècle** (D. Rincé)

1696 **Le siècle des Médicis** (C. Bec)

1697 **L'Angleterre du XVIe siècle à l'ère victorienne** (F.-Ch. Mougel)

1698 **Le marketing politique** (D. David, J.-M. Quintric et H.-Ch. Schroeder)

1699 **Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande** (P. Gorceix)

1700 **La photographie aérienne et spatiale** (H. Bakis)

1701 **L'économie de l'information** (N. Toussaint)

1702 **Histoire des corsaires** (A. Toussaint)

1703 **La formation des enseignants** (G. Mialaret)

1704 **La Syrie** (Ph. Rondot)

1705 **Les euro-dollars** (G. Békerman)

1706 **La psychomotricité** (J.-C. Coste)

1707 **Les méthodes de lecture** (L. Bellenger)

1708 **Le gaullisme** (J.-Ch. Petitfils)

1709 **Les intoxications de l'enfant** (L. Rossant)

1710 **La topologie** (A. Delachet)

1711 **Les équilibres en physique** (G. Elkaïm)

1712 **Les troubles du langage** (D. Porot)

1713 **Le salaire minimum** (J.-P. Courthéoux)

1714 **L'art romain** (J.-P. Néraudau)

1715 **Le droit de la vente** (B. Gross)

1716 **Développement et tirage couleur** (G. Betton)

1717 **Le concerto** (G. Ferchault)

1718 **Le droit des obligations** (J. Dupichot)

1719 **La régionalisation** (J.-J. et M. Dayries)

1720 **Pétain et le régime de Vichy** (H. Michel)

1721 **La vie indienne** (F. Doré)

1722 **La psychologie du travail** (P. Jardillier)

1723 **Les micro-ordinateurs** (M. Rouquerol)

1724 **Le Conseil constitutionnel** (L. Favoreu et L. Philip)

1725 **Le tourisme social** (R. Lanquar et Y. Raynouard)

1726 **La Tchécoslovaquie** (J. Bérenger)

1727 **Les échanges internationaux** (M. Godet et O. Ruyssen)

1728 **Les droits de l'homme** (J. Mourgeon)

1729 **Les applications linéaires** (G. Casanova)